Peter Burke

VISTO Y NO VISTO

El uso de la imagen como documento histórico

Traducción de Teófilo de Lozoya

En memoria de Bob Scribner

cultura Libre

Primera edición en BIBLIOTECA DE BOLSILLO: abril de 2005

Título original: *Eyewitnessing. The Uses of Images as Historical Evidence*
Reaktion Books Ltd, Londres

Diseño de la cubierta: Joan Batallé
Ilustración de la cubierta: © Stock Photos
Fotocomposición: Medium Fotocomposició

ISBN: 84-8432-631-4
Depósito legal: B. 12.236-2005
Impreso en España
2005 – A&M Gràfic, Santa Perpètua de Mogoda (Barcelona)

PRÓLOGO Y AGRADECIMIENTOS

Se dice que a un pintor chino sobre bambú le aconsejó un colega suyo que dedicara muchos días a estudiar el bambú y que acabara su pintura en pocos minutos. Este libro se escribió relativamente deprisa, pero mi interés por el tema se remonta más de treinta años atrás, cuando estudiaba la aparición del sentido de anacronismo en la cultura europea y me di cuenta de que, mientras que los textos podían no plantearse la cuestión de si el pasado era remoto o reciente, los pintores no podían soslayar el problema y tenían que decidir si pintaban —pongamos por caso— a Alejandro Magno con el traje de su época o de cualquier otra forma. Por desgracia la colección para la que estaba escribiendo por entonces no incluía ilustraciones.

Desde entonces he tenido muchas ocasiones de utilizar la imagen como documento histórico e incluso de impartir un curso sobre este tema para los estudiantes de primero en la universidad de Cambridge. Fruto de ese curso, ideado e impartido en colaboración con el difunto Bob Scribner, aparece ahora este libro, que es mi aportación a la colección dirigida, junto con otros editores, por Bob. Esperábamos haber podido un día escribir juntos un libro parecido y ahora yo lo dedico a su memoria.

Me gustaría dar las gracias a mi esposa, Maria Lúcia, que me ha enseñado lo que significa la expresión «mi mejor crítico», así como a Stephen Bann y Roy Porter por los comentarios tan constructivos que hicieron al primer borrador de la obra, y a José García González por llamar mi atención sobre las reflexiones que hacía Diego de Saavedra Fajardo sobre la caballerosidad política.

INTRODUCCIÓN

EL TESTIMONIO DE LAS IMÁGENES

Ein Bild sagt mehr als 1000 Worte
[Una imagen dice más que mil palabras].

KURT TUCHOLSKY

El interés fundamental del presente volumen es el uso de la imagen como documento histórico. Ha sido escrito con el fin de fomentar la utilización de este tipo de documentos y de advertir a los posibles usuarios de algunas de las trampas que comportan. Más o menos durante la última generación; los historiadores han ampliado considerablemente sus intereses, hasta incluir en ellos no sólo los acontecimientos políticos, las tendencias económicas y las estructuras sociales, sino también la historia de las mentalidades, la historia de la vida cotidiana, la historia de la cultura material, la historia del cuerpo, etc. No habrían podido llevar a cabo sus investigaciones sobre estos campos relativamente nuevos, si se hubieran limitado a las fuentes tradicionales, como, por ejemplo, los documentos oficiales producidos por las administraciones y conservados en sus archivos.

Por ese motivo, cada vez más a menudo se están utilizando distintos tipos de documentación, entre los cuales, junto a los textos literarios y los testimonios orales, también las imágenes ocupan un lugar. Tomemos, por ejemplo, la historia del cuerpo. Las imágenes son una guía para el estudio de los cambios experimentados por las ideas de enfermedad y de salud, y todavía son más importantes como testimonio del cambio experimentado por los criterios de belleza, o de la historia de la preocupación por la apariencia externa tanto por parte de los hombres como de las mujeres. Del mismo modo, la historia de la cultura material, que estudiaremos en el capítulo V, sería prácticamente imposible sin el testimonio de las imágenes, que también han

supuesto una contribución importante a la historia de las mentalidades, como intentaremos demostrar en los capítulos VI y VII.

¿INVISIBILIDAD DE LO VISUAL?

Puede darse el caso de que los historiadores siguieran sin tomarse lo bastante en serio el testimonio de las imágenes, como ocurre con un reciente estudio que habla de la «invisibilidad de lo visual». Según dice un especialista en historia del arte, «los historiadores... prefieren ocuparse de textos y de hechos políticos o económicos, y no de los niveles más profundos de la experiencia que las imágenes se encargan de sondear»; otro, en cambio, habla de la «actitud de superioridad para con las imágenes» que esto presupone.[1]

Son relativamente pocos los historiadores que consultan los archivos fotográficos, comparados con los que trabajan en los depósitos de documentos manuscritos o impresos. Son relativamente pocas las revistas de historia que contienen ilustraciones, y cuando las tienen, son relativamente pocos los autores que aprovechan la oportunidad que se les brinda. Cuando utilizan imágenes, los historiadores suelen tratarlas como simples ilustraciones, reproduciéndolas en sus libros sin el menor comentario. En los casos en los que las imágenes se analizan en el texto, su testimonio suele utilizarse para ilustrar las conclusiones a las que el autor ya ha llegado por otros medios, y no para dar nuevas respuestas o plantear nuevas cuestiones.

¿Por qué iba a ser así? En un artículo en el que describe su descubrimiento de la fotografía victoriana, el difunto Raphael Samuel se definía a sí mismo y a otros especialistas en historia social de su generación como «analfabetos visuales». En los años cuarenta, un niño era y seguiría siendo toda su vida —según su propia expresión— «pretelevisual». Su educación, en la escuela y en la universidad, consistía en un adiestramiento en la lectura de textos.[2]

Con todo, ya por entonces una minoría significativa de historiadores utilizaba el testimonio de las imágenes, especialmente los especialistas en las épocas en las que los documentos escritos son raros o inexistentes. De hecho sería muy difícil escribir cualquier cosa acerca de la prehistoria europea, por ejemplo, sin el testimonio de las pinturas

rupestres de Altamira y Lascaux, mientras que la historia del Egipto antiguo sería incomparablemente más pobre sin el testimonio de las pinturas sepulcrales. En ambos casos, las imágenes proporcionan prácticamente el único testimonio existente de prácticas sociales tales como la caza. Algunos estudiosos especializados en épocas posteriores también se toman en serio las imágenes. Por ejemplo, los especialistas en la historia de las actitudes políticas, de la «opinión pública» o de la propaganda llevan muchos años usando el testimonio de los grabados. Una vez más, un distinguido medievalista, David Douglas, afirmaba hace casi medio siglo que el Tapiz de Bayeux era «una fuente primordial para la historia de Inglaterra», que «merece ser estudiada junto con los relatos de la *Crónica anglosajona* y de Guillermo de Poitiers».

El empleo de las imágenes por parte de unos pocos historiadores se remonta mucho más atrás. Como señalaba Francis Haskell (1928-2000) en *History and its Images*, las pinturas de las catacumbas de Roma fueron estudiadas en el siglo XVII como testimonio de la historia del cristianismo primitivo (y durante el siglo XIX como testimonio de la historia social).[3] El Tapiz de Bayeux (Fig. 79) fue ya tomado en serio como fuente histórica por los estudiosos a comienzos del siglo XVIII. A mediados de siglo, los cuadros de diversos puertos de mar franceses pintados por Joseph Vernet (que estudiaremos más adelante, cf. Capítulo V) fueron alabados por un crítico, según el cual, si otros pintores siguieran el ejemplo de Vernet, sus obras resultarían muy útiles a la posteridad porque «en sus cuadros podría leerse la historia de las costumbres, las artes y las naciones».[4]

Los especialistas en historia de la cultura Jacob Burckhardt (1818-1897) y Johan Huizinga (1872-1945), que además eran artistas aficionados y cuyos estudios tratan respectivamente del Renacimiento y del «otoño» de la Edad Media, basaban sus descripciones y sus interpretaciones de la cultura de Italia y de los Países Bajos en las pinturas de artistas tales como Rafael o van Eyck, así como en los textos de la época. Burckhardt, que escribió varias obras sobre el arte italiano antes de dedicarse a la cultura del Renacimiento en general, calificaba las imágenes y monumentos de «testimonios de las fases pretéritas del desarrollo del espíritu humano», de objetos «a través de los cuales podemos leer las estructuras de pensamiento y representación de una determinada época».

En cuanto a Huizinga, pronunció en 1905 una lección inaugural en la universidad de Groningen disertando sobre «El elemento estético en el pensamiento histórico», y en ella comparaba el pensamiento histórico con la «visión» o «sensación» (sin desechar el sentido de contacto directo con el pasado), y declaraba que «lo que tienen en común el estudio de la historia y la creación artística es una manera de formar imágenes». Más tarde, describiría el método de la historia cultural en términos visuales como «el método del mosaico». Huizinga confesaba en su autobiografía que su interés por la historia se vio fortalecido por la colección de monedas iniciada cuando era niño, que se sintió atraído por la Edad Media porque imaginaba ese período como una época «llena de caballeros galantes con cascos de plumas», y que su decisión de abandonar los estudios orientales y dedicarse a la historia de los Países Bajos fue estimulada por una exposición de pintura flamenca que vio en Brujas en 1902. Huizinga fue también un vigoroso defensor de los museos de historia.[5]

Otro académico de la generación de Huizinga, Aby Warburg (1866-1929), que empezó dedicándose a la historia del arte como Burckhardt, acabó su carrera intentando escribir una historia de la cultura basada tanto en las imágenes como en los textos. El Instituto Warburg, creado a partir de la biblioteca de Warburg y trasladado de Hamburgo a Londres tras la ascensión al poder de Hitler, ha seguido fomentando ese enfoque. Así, la historiadora del Renacimiento Frances Yates (1899-1981), que empezó a frecuentar el Instituto a finales de los años treinta, decía de sí misma que había sido «iniciada en la técnica de Warburg consistente en utilizar los testimonios visuales como documentos históricos».[6]

El testimonio de imágenes y fotografías fue utilizado también durante los años treinta por el historiador y sociólogo brasileño Gilberto Freyre (1900-1987), que se definía a sí mismo como un pintor histórico del estilo de Tiziano y calificaba su enfoque de la historia social como una forma de «impresionismo», en el sentido de que era un «intento de sorprender la vida en movimiento». Siguiendo los pasos de Freyre, un americano experto en la historia del Brasil, Robert Levine, ha publicado una serie de fotografías de la vida en la América Latina a finales del siglo XIX y comienzos del XX con un comentario que no sólo sitúa las fotos en su contexto, sino que analiza los principales problemas planteados por el empleo de este tipo de documentación.[7]

La imagen fue el punto de partida de dos importantes estudios de Philippe Ariès (1914-1982), que se definía a sí mismo como «historiador dominguero», una historia de la infancia y una historia de la muerte, en las cuales las fuentes visuales eran descritas como «testimonios de sensibilidad y de vida», por los mismos motivos que «la literatura o los documentos de los archivos». La obra de Ariès será analizada con más detalle en otro capítulo. Su planteamiento fue imitado durante los años setenta por algunos historiadores franceses de primera fila, entre ellos por Michel Vovelle, que ha estudiado la Revolución Francesa y el antiguo régimen que la precedió, y Maurice Agulhon, que se ha especializado en la Francia del siglo XIX.[8]

La «tendencia plástica», como la denomina el crítico americano William Mitchell, es visible también en el mundo de habla inglesa.[9] Fue a mediados de los años sesenta, como él mismo confiesa, cuando Raphael Samuel y algunos contemporáneos suyos se dieron cuenta del valor de las fotografías como documentos de la historia social del siglo XIX, pues les ayudan a construir una «historia desde abajo» centrada en la vida cotidiana y en las experiencias de la gente sencilla. No obstante, si tomamos la influyente revista *Past and Present* como representante de las nuevas tendencias historiográficas en el mundo de habla inglesa, resulta bastante sorprendente comprobar que de 1952 a 1975 ni uno solo de los artículos incluidos en ella contienen imágenes. Durante los años setenta, fueron publicados dos artículos con ilustraciones. Durante los ochenta, por otra parte, esa cifra ascendió hasta los catorce.

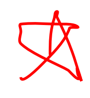
Que los años ochenta supusieron un punto clave en este sentido nos lo confirman también las actas de un congreso de historiadores americanos celebrado en 1985 y dedicado a los «testimonios del arte». Tras ser publicadas en un número especial del *Journal of Interdisciplinary History*, el simposio despertó tanto interés que las actas volvieron a publicarse rápidamente en forma de libro.[10] Desde entonces, uno de los participantes, Simon Schama, se ha hecho famoso por la utilización de los testimonios visuales en estudios que abarcan desde la investigación de la cultura holandesa del siglo XVII, *The Embarrassment of Riches* (1987), a un repaso de las actitudes occi-

dentales ante el paisaje durante varios siglos, *Landscape and Memory* (1995).

La propia colección «Picturing History», lanzada en 1995, a la que pertenece originalmente el volumen que están leyendo ustedes, es otra prueba de la nueva tendencia. En los próximos años será interesante comprobar cómo unos historiadores de una generación que se ha visto expuesta a los ordenadores y a la televisión prácticamente desde su nacimiento y que siempre ha vivido en un mundo saturado de imágenes, se sitúa ante los testimonios visuales del pasado.

FUENTES Y VESTIGIOS

Tradicionalmente, los historiadores han llamado a sus documentos «fuentes», como si se dedicaran a llenar sus cubos en el río de la verdad y sus relatos fueran haciéndose más puros a medida que se acercaran más a los orígenes. La metáfora es muy vívida, pero también equívoca, por cuanto implica la posibilidad de realizar una exposición del pasado libre de la contaminación de intermediarios. Naturalmente resulta imposible estudiar el pasado sin la ayuda de toda una cadena de intermediarios, entre ellos no sólo los historiadores de épocas pretéritas, sino también los archiveros que ordenaron los documentos, los escribas que los copiaron y los testigos cuyas palabras fueron recogidas. Como decía hace medio siglo el historiador holandés Gustaaf Renier (1892-1962), convendría sustituir la idea de fuentes por la de «vestigios» del pasado en el presente.[11] El término «vestigios» designaría los manuscritos, libros impresos, edificios, mobiliario, paisaje (según las modificaciones introducidas por la explotación del hombre), y diversos tipos de imágenes: pinturas, estatuas, grabados, o fotografías.



Los historiadores no pueden ni deben limitarse a utilizar las imágenes como «testimonios» en sentido estricto (como estudiaremos detalladamente en los Capítulos V, VI y VII). Debería darse cabida también a lo que Francis Haskell llamaba «el impacto de la imagen en la imaginación histórica». Pinturas, estatuas, estampas, etc., permiten a la posteridad compartir las experiencias y los conocimientos no verbales de las culturas del pasado (por ejemplo las experiencias

religiosas analizadas en el Capítulo III). Nos hacen comprender cuántas cosas habríamos podido conocer, si nos las hubiéramos tomado más en serio. En resumen, las imágenes nos permiten «imaginar» el pasado de un modo más vivo. Como dice el crítico Stephen Bann, al situarnos frente a una imagen nos situamos «frente a la historia». El hecho de que las imágenes fueran utilizadas en las diversas épocas como objetos de devoción o medios de persuasión, y para proporcionar al espectador información o placer, hace que puedan dar testimonio de las formas de religión, de los conocimientos, las creencias, los placeres, etc., del pasado. Aunque los textos también nos ofrecen importantes pistas, las imágenes son la mejor guía para entender el poder que tenían las representaciones visuales en la vida política y religiosa de las culturas pretéritas.[12]

Así, pues, en este libro analizaremos la utilización de diferentes tipos de imágenes como lo que los juristas llaman «testimonios admisibles» de los distintos tipos de historia. La analogía con el mundo jurídico tiene su razón de ser. Al fin y al cabo, en los últimos años muchos atracadores de banco, hooligans de fútbol y policías violentos han sido condenados en virtud del testimonio de los videos. Las fotografías que toma la policía de la escena del crimen suelen ser utilizadas como pruebas. Hacia 1850, el Departamento de Policía de Nueva York creó una «Galería de delincuentes» que permitía reconocer a los ladrones.[13] De hecho, antes de 1800 los archivos de la policía francesa ya incluían retratos en los expedientes personales de los principales sospechosos.

La idea fundamental que la presente obra pretende sostener e ilustrar es que, al igual que los textos o los testimonios orales, las imágenes son una forma importante de documento histórico. Reflejan un testimonio ocular. Semejante idea no tiene nada de nuevo, como demuestra una famosa imagen, el retrato de un hombre y su esposa, llamado «El matrimonio Arnolfini», conservado en la National Gallery de Londres. El cuadro lleva la siguiente inscripción: *Jan van Eyck fuit hic* («Jan van Eyck estuvo aquí»), como si el pintor hubiera actuado como testigo de la boda de la pareja. Ernst Gombrich habla en sus obras del «principio del testigo ocular», en otras palabras, de la norma seguida por los artistas en algunas culturas, a partir de la de los antiguos griegos, consistente en representar lo que un testigo

ocular podría haber visto desde un determinado punto en un determinado momento y sólo eso.[14]

De modo parecido, la expresión «estilo de testigo ocular» fue introducida en un estudio de la pintura de Vittore Carpaccio (*ca.* 1465-*ca.* 1525) y algunos de sus contemporáneos de Venecia, para designar el amor por el detalle que reflejan sus cuadros y el deseo de los artistas y sus patronos de «pintar lo que se ve de manera tan verídica como sea posible, según los criterios imperantes de testimonio y prueba».[15] A veces los textos corroboran nuestra impresión de que a un artista le preocupaba ofrecer un testimonio exacto de las cosas. Por ejemplo, en una nota escrita en la parte trasera de su cuadro *Cabalgando hacia la libertad* (1862), en el que aparecen tres esclavos a caballo, un hombre, una mujer y un niño, el pintor americano Eastman Johnson (1824-1906) calificaba su pintura de testimonio de «un incidente real ocurrido durante la Guerra Civil, visto por mí mismo». También se han utilizado definiciones como estilo «documental» o «etnográfico» para describir imágenes semejantes de épocas posteriores (*vid. infra* pp. 24, 164, 174).

Ni qué decir tiene que el uso del testimonio de las imágenes plantea numerosos problemas harto delicados. Las imágenes son testigos mudos y resulta difícil traducir a palabras el testimonio que nos ofrecen. Pueden haber tenido por objeto comunicar su propio mensaje, pero no es raro que los historiadores hagan caso omiso de él para «leer entre líneas» las imágenes e interpretar cosas que el artista no sabía que estaba diciendo. Evidentemente semejante actitud comporta graves peligros. Es preciso utilizar las imágenes con cuidado, incluso con tino —lo mismo que cualquier otro tipo de fuente— para darse cuenta de su fragilidad. La «crítica de las fuentes» de la documentación escrita constituye desde hace bastante tiempo una parte fundamental de la formación de los historiadores. En comparación con ella, la crítica de los testimonios visuales sigue estando muy poco desarrollada, aunque el testimonio de las imágenes, como el de los textos, plantea problemas de contexto, de función, de retórica, de calidad del recuerdo (si data de poco o mucho después del acontecimiento), si se trata de un testimonio secundario, etc. Por eso algunas imágenes ofrecen un testimonio más fiables que otras. Por ejemplo, los bocetos tomados directamente del natural (Figs. 1 y 2) y



1. Eugène Delacroix, boceto de *Las mujeres de Argel*, *ca.* 1832, acuarela con rastros de lápiz. Museo del Louvre, París.



2. Constantin Guys, boceto en acuarela del sultán camino de la mezquita, 1854. Colección particular.

libres de las limitaciones del «gran estilo» (analizado en el Capítulo VIII), constituyen testimonios más fidedignos que las pinturas realizadas después en el estudio del artista. En el caso de Eugène Delacroix (1798-1863), podemos ejemplificar perfectamente este argumento comparando su boceto *Dos mujeres sentadas* y su cuadro *Las*

mujeres de Argel (1834), que tiene un carácter más teatral y, a diferencia del estudio original, contiene referencias a otras imágenes.

¿Hasta qué punto y de qué forma ofrecen las imágenes un testimonio fiable del pasado? Naturalmente sería absurdo intentar dar una respuesta general demasiado simple a semejante cuestión. Un icono de la Virgen del siglo XVI y un póster de Stalin del siglo XX dicen a los historiadores muchas cosas acerca de la cultura rusa, pero —a pesar de ciertas analogías de lo más curioso— existen evidentemente diferencias enormes entre lo que nos dicen y no nos dicen una imagen y otra. Si pasamos por alto la diversidad de las imágenes, de los artistas, de la utilización de la imagen y de las actitudes frente a ella en los distintos períodos de la historia, será bajo nuestra propia responsabilidad.

VARIEDADES DE IMAGEN

El presente ensayo trata de las «imágenes» y no del «arte», término que no empezó a utilizarse en Occidente hasta el Renacimiento, y sobre todo a partir del siglo XVIII, cuando la función estética de las imágenes —al menos en los ambientes elitistas— empezó a prevalecer sobre muchos otros usos que tenían dichos objetos. Independientemente de su calidad estética, cualquier imagen puede servir como testimonio histórico. Los mapas, las planchas decorativas, los exvotos (Fig. 17), las muñecas de moda o los soldados de cerámica enterrados en las tumbas de los primeros emperadores chinos, cada uno de estos objetos tienen algo que decir al historiador.

Para complicar aún más la situación, es preciso tener en cuenta los cambios que se producen en el tipo de imagen disponible en determinados lugares y momentos, y en particular dos revoluciones que han tenido lugar en el terreno de la producción de imágenes, a saber, la aparición de la imagen impresa (xilografía, grabado, aguafuerte, etc.) durante los siglos XV y XVI, y la aparición de la imagen fotográfica (incluidos el cine y la televisión) durante los siglos XIX y XX. El estudio de las consecuencias de estas dos revoluciones con el detalle que merecen daría pie a escribir una obra sumamente voluminosa, pero en cualquier caso convendría hacer unas cuantas observaciones generales.

Por ejemplo, la apariencia de las imágenes cambió radicalmente. Durante las primeras fases de la xilografía y de la fotografía, las imágenes en blanco y negro sustituyeron a las pinturas en color. Si se nos permite especular un poco, cabría sugerir, como se ha hecho en el caso de la transición del mensaje oral al impreso, que la imagen en blanco y negro es, según la famosa frase de Marshall McLuhan, una forma «más fría» de comunicación que la policroma, más ilusionista, que fomenta un distanciamiento mayor del observador. Además, las imágenes impresas, lo mismo que ocurriría luego con la fotografía, podían fabricarse y transportarse con mayor rapidez que las pinturas, de suerte que las imágenes de los acontecimientos actuales podían llegar a los observadores mientras los hechos estaban aún frescos en la memoria, argumento que desarrollaremos en el Capítulo VIII.

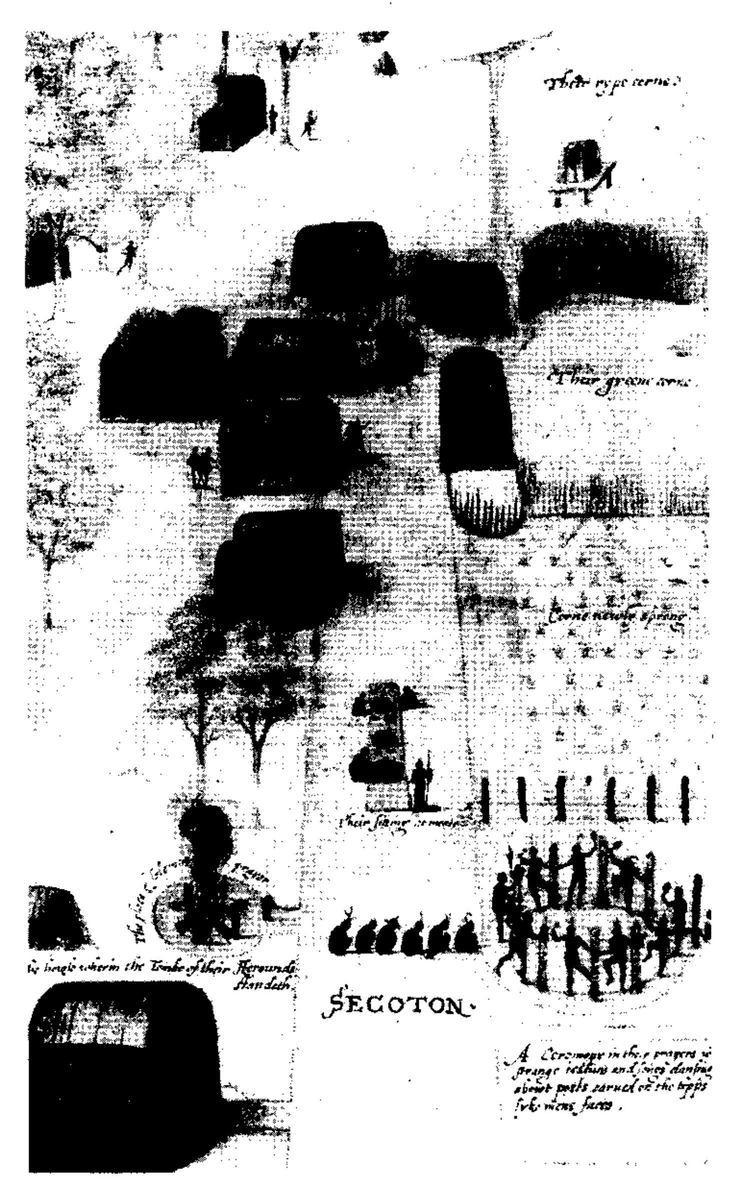
Otro argumento que conviene tener presente en el caso de ambas revoluciones es que permitieron que se produjera un salto cuantitativo en el número de imágenes al alcance de la gente sencilla. De hecho resulta difícil incluso imaginar qué pocas imágenes circulaban en la Edad Media, pues los manuscritos con miniaturas, que ahora nos resultan tan familiares en los museos o a través de las reproducciones gráficas, normalmente se hallaban en manos de unos pocos particulares, de modo que el público en general sólo tenía a su disposición las imágenes de los altares y los frescos de las iglesias. ¿Cuáles fueron las consecuencias culturales de esos dos saltos?

Las consecuencias de la imprenta han sido analizadas habitualmente en términos de estandarización y fijación de los textos en una forma permanente, y lo mismo cabría decir de las imágenes grabadas. William M. Ivins Jr (1881-1961), conservador de grabados en la ciudad de Nueva York, sostenía que la importancia de las estampas del siglo XVI radica en que eran «afirmaciones plásticas susceptibles de ser repetidas con toda exactitud». Ivins subrayaba que los griegos de la Antigüedad, por ejemplo, abandonaron la costumbre de añadir ilustraciones a los tratados de botánica por la imposibilidad de producir imágenes idénticas de una misma planta en las diferentes copias manuscritas de una misma obra. Por otra parte, desde finales del siglo XV los herbarios irían ilustrados habitualmente con xilografías. Los mapas, que empezaron a imprimirse en 1472, ofrecen otro ejemplo del modo en que la comunicación de la informa-

ción por medio de imágenes se vio facilitada por la capacidad de repetición que proporcionó la imprenta.[16]

En la época de la fotografía, según el crítico alemán de ideología marxista Walter Benjamin (1892-1940) en un famoso artículo publicado en los años treinta, la obra de arte cambió de carácter. La máquina «sustituye la singularidad de la existencia por la pluralidad de la copia» y hace que el «valor de culto» de la imagen se convierta en «valor de exhibición». «Lo que se pierde en la edad de la reproducción mecánica es el aura de la obra de arte». Esta tesis puede suscitar muchas dudas, y de hecho las ha suscitado. El propietario de una xilografía, por ejemplo, puede tratarla con respeto en la idea de que es una imagen singular y no pensando que se trata de una copia más. O, por ejemplo, gracias a los cuadros de los maestros holandeses del siglo XVII que representan domicilios particulares y tabernas, existen documentos visuales que demuestran que en las paredes de las casas se colgaban tanto pinturas como xilografías y grabados. Más recientemente, en la época de la fotografía, como ha defendido Michael Camille, la reproducción de la imagen puede llegar incluso a incrementar su aura, del mismo modo que la multiplicación de sus fotos no supone menoscabo alguno para el glamour de una estrella del cine, sino todo lo contrario. Si hoy nos tomamos la imagen singular menos en serio que nuestros antepasados, tesis que todavía no ha sido demostrada, tal vez no se deba a la reproducción propiamente dicha, sino a la incesante saturación de imágenes que padece nuestro universo de experiencia.[17]

«Estudiad al historiador antes de empezar a estudiar los hechos», decía a sus lectores el autor del famoso manual *What is History?*[18] De modo parecido, cabría aconsejar a todo el que intente utilizar el testimonio de una imagen, que empiece por estudiar el objetivo que con ella persiguiera su autor. Por ejemplo, son relativamente fiables las obras que se realizaron a modo de documento, con el objetivo primordial de registrar los restos de la antigua Roma, pongamos por caso, o la apariencia o las costumbres de las culturas exóticas. Las imágenes de los indios de Virginia realizadas por el artista elizabethiano John White (*floruit* 1584-1593), por ejemplo (Fig. 3), fueron hechas *in situ*, lo mismo que las de los hawaianos y los tahitianos que hicieron los dibujantes que acompañaban al capitán Cook y a otros



3. John White, vista del poblado de Secoton, Virginia, *ca.* 1585-1587. British Museum, Londres.

exploradores, precisamente con el fin de dejar constancia de sus descubrimientos. Los «artistas de guerra», enviados al campo de batalla para retratar los combates y la vida de los soldados en campaña (cf. Capítulo VIII), activos desde la época de la expedición de Carlos V a Túnez hasta la intervención de los americanos en la guerra de Vietnam, o incluso más tarde, suelen ser testigos más fidedignos, sobre todo en los detalles, que sus colegas que trabajan exclusivamente en su domicilio. Las obras como las que hemos descrito en este párrafo podrían calificarse de «arte documental».

No obstante, no sería prudente atribuir a estos artistas-reporteros una «mirada inocente», en el sentido de una actitud totalmente objetiva, libre de expectativas y prejuicios de todo tipo. Literal y metafóricamente, esos estudios y pinturas reflejan un «punto de vista». En el caso de White, por ejemplo, debemos tener en cuenta que intervino personalmente en la colonización de Virginia y que quizá intentó dar una buena impresión del país omitiendo las escenas de desnudos, sacrificios humanos y cualquier otra que pudiera asustar a los potenciales colonos. Los historiadores que utilizan este tipo de documentos no pueden ignorar la posibilidad de la propaganda (cf. Capítulo IV), o de las visiones estereotipadas del «otro» (cf. Capítulo VII), ni olvidar la importancia de las convenciones plásticas admitidas como algo natural en determinadas culturas o en determinados géneros, como, por ejemplo, los cuadros de batallas (cf. Capítulo VIII).

Para corroborar esta crítica de la mirada inocente, resultaría muy útil poner algunos ejemplos en los que el testimonio histórico de las imágenes es, o en cualquier caso parece ser, claro y directo: las fotografías y los retratos.

I

FOTOGRAFÍAS Y RETRATOS

Aunque las fotos no mienten,
los mentirosos pueden hacer fotos.

LEWIS HINE

Si deseáis entender a fondo la historia
de Italia, mirad atentamente los retratos...
En los rostros de la gente siempre puede
leerse algo de la historia de su época,
si se sabe leer en ellos.

GIOVANNI MORELLI

Las tentaciones de realismo, o mejor dicho de tomar una imagen por la realidad, son especialmente seductoras en el caso de las fotografías y los retratos. Por eso analizaremos ahora con cierto grado de detalle este tipo de imágenes.

REALISMO FOTOGRÁFICO

Desde una fecha muy temprana de la historia de la fotografía, el nuevo medio fue estudiado como auxiliar de la historia. En una conferencia pronunciada en 1888, por ejemplo, George Francis invitaba a coleccionar sistemáticamente fotografías por considerarlas «la mejor representación gráfica posible de nuestras tierras, de nuestros edificios y de nuestros modos de vida». El problema que se plantea al historiador es si se debe prestar crédito a esas imágenes y hasta qué punto debe hacerse. A menudo se ha dicho que «la cámara nunca miente». Pero en nuestra «cultura de la instantánea», que lleva a tantos de nosotros a grabar películas de nuestra familia o de nuestras va-

caciones, sigue viva la tentación de tratar la pintura como el equivalente de esas fotografías y, en consecuencia, de esperar que tanto historiadores como artistas nos ofrezcan representaciones realistas.

De hecho es posible que nuestro sentido del conocimiento histórico haya sido modificado por la fotografía. Como dijo en cierta ocasión el poeta francés Paul Valéry (1871-1945), nuestros criterios de veracidad histórica nos llevan incluso a plantearnos la siguiente cuestión: «¿Podría haber sido fotografiado tal o cual hecho, del mismo modo que ha sido contado?» Los periódicos llevan mucho tiempo utilizando la fotografía como testimonio de autenticidad. Al igual que las imágenes televisivas, esas fotografías suponen una gran aportación a lo que el crítico Roland Barthes (1915-1980) llamaba el «efecto realidad». En el caso de las viejas fotografías de ciudades, por ejemplo, sobre todo cuando se amplían hasta llenar toda una pared, el espectador llega a experimentar la vívida sensación de que, si quisiera, podría meterse en la foto y ponerse a caminar por la calle.[1]

El problema que plantea la pregunta de Valéry es que implica una contraposición entre la narración subjetiva y la fotografía «objetiva» o «documental». Esta opinión la comparte mucha gente, o al menos así solía ocurrir. La idea de objetividad, planteada ya por los primeros fotógrafos, venía respaldada por el argumento de que los propios objetos dejan una huella de sí mismos en la plancha fotográfica cuando ésta es expuesta a la luz, de modo que la imagen resultante no es obra de la mano del hombre, sino del «pincel de la naturaleza». En cuanto a la expresión «fotografía documental», empezó a emplearse en los Estados Unidos durante los años treinta (y poco después se acuñaría la expresión «película documental»), para designar las escenas de la vida cotidiana de la gente sencilla, sobre todo los más pobres, vistas a través de la lente de, por ejemplo, Jacob Riis (1849-1914), Dorothea Lange (1895-1965), o Lewis Hine (1874-1940), que estudió sociología en la universidad de Columbia y calificó su obra de «fotografía social».[2]

Sin embargo, debemos situar esos «documentos» (cf. Fig. 64, por ejemplo) en su contexto. No siempre resulta fácil en el caso de la fotografía, pues la identidad de los modelos y de los fotógrafos a menudo se desconoce, y las propias fotografías, que originalmente —al menos en muchos casos— formaban parte de una serie, han sido

desgajadas del conjunto o del álbum en el que fueron expuestas en un principio, para acabar en algún museo o archivo. No obstante, en algunos casos famosos, como los «documentos» realizados por Riis, Lange, y Hine, podemos decir algo acerca del contexto social y político de las fotos. Fueron realizadas con fines publicitarios para campañas de reforma social y al servicio de instituciones tales como, por ejemplo, la Charity Organisation Society, el National Child Labour Committee, o la California State Emergency Relief Administration. De ahí que su interés se centre, por ejemplo, en la mano de obra infantil, en los accidentes laborales o en la vida en los barrios bajos. (La fotografía realizó una contribución análoga en las campañas en favor de la eliminación de las chabolas en Inglaterra). Esas imágenes tenían generalmente por objeto despertar la simpatía del público.

En cualquier caso, la selección de los temas e incluso de las posturas que hicieron los primeros fotógrafos a menudo siguió el ejemplo de la pintura, la xilografía y el grabado, mientras que los fotógrafos más recientes no dudaron en citar o aludir a sus predecesores. La textura de la fotografía también transmite un mensaje. Por citar el ejemplo de Sarah Graham-Brown, «una foto de un suave color sepia emana el aura serena de las "cosas pasadas"», mientras que la imagen en blanco y negro puede «transmitir una sensación de cruda "realidad"».[3]

El estudioso de la historia del cine Siegfried Kracauer (1889-1966) comparó en una ocasión a Leopold von Ranke (1795-1886), símbolo durante largo tiempo de la historia objetiva, con Louis Daguerre (1787-1851), más o menos contemporáneo suyo, para demostrar que los historiadores, al igual que los fotógrafos, seleccionan qué aspectos del mundo real van a retratar. «Todos los grandes fotógrafos se han sentido perfectamente libres de seleccionar los motivos, el marco, la lente, el filtro, la emulsión y el grano, según su sensibilidad. ¿Acaso no le ocurría lo mismo a Ranke?» El fotógrafo Roy Stryker expresaba esta misma idea fundamental en 1940. «Desde el momento en el que un fotógrafo selecciona un tema», decía, «está trabajando sobre la base de una actitud sesgada análoga a la que podemos apreciar en los historiadores».[4]

En ocasiones, los fotógrafos han ido más allá de la mera selección. Antes de 1880, en la época de la cámara de trípode y los veinte se-

gundos de exposición, los fotógrafos componían las escenas diciendo a la gente dónde debían colocarse y qué actitud debían adoptar (como en las fotografías de grupo en la actualidad), tanto si trabajaban en su estudio como si lo hacían al aire libre. A veces construían sus escenas de la vida social con arreglo a las convenciones familiares de la pintura de género, especialmente las de los cuadros holandeses con escenas de taberna, de campesinos, de mercado, etc. (cf. Capítulo VI). Al recordar el descubrimiento de la fotografía en Inglaterra por parte de los especialistas en historia social allá por los años sesenta, Raphael Samuel hablaba con cierta amargura de «nuestra ignorancia de los artificios de la fotografía victoriana», comentando que «muchas de las fotos que reprodujimos con tanto entusiasmo y que comentamos tan meticulosamente —al menos eso creíamos nosotros— eran una impostura, una ficción pictórica por su origen y por sus intenciones, aunque su forma fuera documental». Por ejemplo, para crear la famosa imagen del golfillo aterido, el fotógrafo O. G. Reijlander «pagó a un muchacho de Wolverhampton cinco chelines por posar para él, lo cubrió de harapos y le embadurnó debidamente la cara de mugre».[5]

Algunos fotógrafos intervinieron más que otros con el fin de adecuar objetos y personas a sus intenciones. Por ejemplo, en las imágenes de la pobreza de las zonas rurales de los Estados Unidos durante los años treinta que fotografió, Margaret Bourke-White (1904-1971), contratada por las revistas *Fortune* y *Life*, intervino más de lo que lo hiciera Dorothea Lange en las suyas. Igualmente, algunos de los «cadáveres» que podemos contemplar en las fotos de la Guerra Civil americana (Fig. 5) eran, al parecer, soldados vivos que posaron amablemente para la cámara. La autenticidad de la foto más famosa de la Guerra Civil española, la *Muerte de un soldado* de Robert Capa, publicada por vez primera en una revista francesa en 1936 (Fig. 4), ha sido puesta en duda por razones similares. Por esos y otros muchos motivos se ha dicho que «las fotografías no son nunca un testimonio de la historia: ellas mismas son algo histórico».[6]

Se trata sin duda de un juicio demasiado negativo: como otras formas de testimonio, las fotografías son las dos cosas a la vez. Son particularmente valiosas, por ejemplo, como testimonio de la cultura material del pasado (cf. Capítulo V). En el caso de los fotógrafos



4. Robert Capa, *Muerte de un soldado*, 1936, fotografía.



5. Timothy O'Sullivan (negativo) y Alexander Gardner (positivo), *Cosecha de muerte, Gettysburg, julio de 1863*, lámina 36 del libro de Gardner *Photographic Sketch Book of the War*, 2 vols. (Washington, DC, 1865-1866).

eduardianos, como señalaba la introducción histórica de un libro de reproducciones, «podemos apreciar cómo se vestían los ricos, sus poses y actitudes, las contención del vestuario de la mujer eduardiana, el elaborado materialismo de una cultura que creía que la riqueza, el status social y la propiedad privada debían ser ostentados abiertamente». La expresión «candidez de la cámara», acuñada allá por los años veinte, tiene mucho de verdad, aunque la cámara tiene que sujetarla siempre una persona y unos fotógrafos son más cándidos que otros.

La crítica de las fuentes es fundamental. Como observaba agudamente el crítico de arte John Ruskin (1819-1900), el testimonio de las fotografías «es de gran utilidad si se las sabe someter a un careo severo». Un ejemplo espectacular de este tipo de careo es el empleo de la fotografía aérea (desarrollada en un principio como medio de reconocimiento durante la Primera y la Segunda Guerra Mundial) que han hecho los historiadores, y en particular los especialistas en la agricultura y el monacato medieval. La fotografía aérea, que «combina los datos de la foto con los del plano» y que registra un tipo de variaciones de la superficie de la tierra imperceptibles a ras de suelo para el ojo humano, ha revelado la organización de las zonas cultivadas por distintas familias, la localización de poblados abandonados, y la disposición de las abadías. En una palabra, permite hacer un reconocimiento del pasado.[7]

EL RETRATO, ¿ESPEJO O FORMA SIMBÓLICA?

Como en el caso de la fotografía, somos muchos los que hemos tenido la tentación de considerar el retrato una representación exacta, una instantánea o una imagen especular de un determinado modelo, con el aspecto que pudiera tener en un momento dado. No se debe caer en esa tentación por varias razones. En primer lugar, el retrato es un género pictórico que, como tantos otros, está compuesto con arreglo a un sistema de convenciones que cambian muy lentamente a lo largo del tiempo. Las poses y los gestos de los modelos y los accesorios u objetos representados junto a ellos siguen un esquema y a menudo están cargados de un significado simbólico. En este sentido el retrato es una forma simbólica.[8]

En segundo lugar, las convenciones del género tienen la finalidad de presentar al modelo de una forma determinada, por lo general favorable, aunque no debemos desechar la posibilidad de que Goya hiciera una sátira de sus modelos en su famosa *Familia de Carlos IV* (1800). En el siglo XV, Federico da Montefeltro, duque de Urbino, que había perdido un ojo en un torneo, sería representado siempre de perfil. El prognatismo del emperador Carlos V es conocido por la posteridad únicamente por los informes menos halagadores de los embajadores extranjeros, pues los pintores (incluso Tiziano) disimularon siempre el defecto. Los modelos suelen ponerse sus mejores galas para posar, de modo que los historiadores se equivocarían si trataran el retrato como un testimonio de la vestimenta cotidiana.

Es de suponer también, sobre todo en los retratos realizados antes de 1900, que los modelos aparecieran mostrando la mejor actitud imaginable, en el sentido de que adoptaban unas posturas más elegantes de lo habitual o de que querían ser representados de esa forma. Así, pues, el retrato no es tanto el equivalente pictórico de la «candidez de la cámara» cuanto una muestra de lo que el sociólogo Erving Goffman denomina «la representación del yo», proceso en el que artista y modelo solían chocar. Las convenciones de la auto-representación eran más o menos informales, en función del modelo y de la época. En la Inglaterra de finales del siglo XVIII, por ejemplo, hubo un momento que podríamos denominar de «informalidad estilizada», que ilustraría perfectamente el retrato de Sir Brooke Boothby tumbado en un bosque con un libro en las manos (cf. Fig. 52). No obstante, esa informalidad tenía sus limitaciones, como demuestran las reacciones de escándalo de los contemporáneos ante el retrato de la señora Thicknesse realizado por Thomas Gainsborough, en el que la modelo aparece con las piernas cruzadas por debajo de la falda (cf. Fig. 6). Una señora comentó: «Sentiría mucho que alguna persona a la que yo quisiera se mostrara de esa guisa». En cambio, a finales del siglo XX, la princesa Diana aparece en esa misma postura en el famoso cuadro de Bryan Organ y se considera la cosa más normal del mundo.

Los accesorios representados junto a los modelos refuerzan por regla general esa auto-representación. Dichos accesorios pueden ser considerados «propiedades» del sujeto en el sentido teatral del tér-



6. Thomas Gainsborough, *La señora de Philip Thicknesse, de soltera Anne Ford*, 1760, óleo sobre lienzo. Cincinnati Art Museum.

mino. Las columnas clásicas corresponden a las glorias de la antigua Roma, mientras que la presencia de una silla con aspecto de trono confiere al modelo una apariencia regia. Algunos objetos simbólicos hacen referencia a papeles sociales específicos. En un retrato, por lo demás bastante ilusionista, de Joshua Reynolds, la enorme llave que sujeta el modelo entre sus manos tiene por objeto comunicar que se trata del gobernador de Gibraltar (cf. Fig. 7). También hacen su aparición accesorios vivos. En el arte renacentista italiano, por ejemplo, la presencia de un gran perro en el retrato de un hombre suele ir asociada con la caza y, por consiguiente, con la virilidad aristocrática, mientras que la presencia de un perro pequeño en el retrato de una mujer o de una pareja de cónyuges probablemente simbolice la fidelidad (dando a entender que la esposa es al marido como el perro al hombre).[9]

Algunas de esas convenciones sobrevivieron y fueron democratizadas en la época del retrato fotográfico de estudio, desde mediados del siglo XIX en adelante. Camuflando las diferencias existentes entre las clases sociales, los fotógrafos ofrecían a sus clientes lo que se ha denominado una «inmunidad transitoria de la realidad».[10] Tanto si son pinturas como si se trata de fotografías, lo que recogen los retratos no es tanto la realidad social cuanto las ilusiones sociales, no tanto la vida corriente cuanto una representación especial de ella.

Pero por esa misma razón, proporcionan un testimonio impagable a todos los que se interesan por la historia del cambio de esperanzas, valores o mentalidades.

Dicho testimonio resulta particularmente ilustrativo en los casos en los que se puede estudiar una serie de retratos a largo plazo y de esa forma apreciar los cambios introducidos en la manera de repre-



7. Joshua Reynolds, *Lord Heathfield, gobernador de Gibraltar*, 1787, óleo sobre lienzo. National Gallery, Londres.



8. Joseph-Siffrède Duplessis, *Luis XVI con el manto real, ca.* 1770, óleo sobre lienzo. Musée Carnevalet, París.

sentar al mismo tipo de personas, por ejemplo a los reyes. El gran retrato de Ricardo II en Westminster, pongamos por caso, es de lo más insólito por sus dimensiones, pero la imagen frontal de un monarca en el trono, con la corona y el cetro en una mano y la bola del mundo en la otra era un tópico en las monedas y medallas de la Edad Media. Por muy rígido que pueda parecernos hoy día, el famoso retrato de Luis XIV con manto real pintado por Hyacinthe Rigaud (1659-1743) supuso un gran paso hacia la informalidad, al colocar la corona en un cojín, en vez de sobre la cabeza del monarca, y al presentar a Luis apoyándose en el cetro, como si se tratara de un bastón. En su momento, el retrato de Rigaud se hizo paradigmático. Lo que había sido invento de un artista se convirtió en convención. Así, toda una serie de retratos oficiales de reyes franceses evocan la imagen de Luis XIV pintada por Rigaud y nos muestran a Luis XV, Luis XVI (cf. Fig. 8) y Carlos X apoyándose del mismo modo en su cetro, quizá con el fin



9. François Girard, aguatinta del retrato oficial de Luis Felipe pintado por Louis Hersent (el original se expuso en 1831, pero fue destruido en 1848). Bibliothèque Nationale de France, París.

de subrayar la continuidad dinástica, o para sugerir que los siguientes monarcas eran dignos sucesores de Luis «el Grande».

Por otra parte, tras la revolución de 1830 y la sustitución de la monarquía absoluta por la constitucional, el nuevo soberano, Luis Felipe de Orleáns, sería representado de una forma deliberadamente modesta, con el uniforme de la Guardia Nacional en vez del manto real, y más cerca del punto de vista del espectador de lo que había venido siendo habitual, aunque el rey sigue apareciendo de pie en un estrado y continúan representándose el trono y los cortinajes de rigor (cf. Fig. 9).[11] El hecho de que los artistas, sus modelos y numerosos espectadores conocieran las representaciones anteriores aumenta la significación incluso de las divergencias más pequeñas respecto del modelo tradicional.

Durante el siglo xx, si dejamos a un lado los anacronismos deliberados como el retrato de Hitler vestido de caballero medieval (cf. Fig. 31),



10. Fyodor Shurpin, *La aurora de la patria*, 1946-1948, óleo sobre lienzo.

el retrato oficial sufrió una transformación. El retrato de Stalin realizado por Fyodor Shurpin, por ejemplo, *La aurora de la patria* (1946-1948) (Fig. 10), asocia al dictador con la modernidad, simbolizada por los tractores y las torres de alta tensión que aparecen al fondo, así como por la luz del amanecer. Al mismo tiempo, el género del «retrato oficial» fue superado por los acontecimientos, en el sentido de que fue asociándose cada vez más con el pasado en una época caracterizada por la fotografía oficial firmada y la imagen moviéndose en la pantalla.

REFLEXIONES SOBRE LOS REFLEJOS

Los cuadros se han comparado a menudo con ventanas y con espejos, y una y otra vez se dice de las imágenes que «reflejan» el mundo visible o el mundo de la sociedad. Cabría decir incluso que son como fotografías. Pero, como hemos visto, ni siquiera las fotografías son puros reflejos de la realidad. Así, pues, ¿cómo puede utilizarse la imagen como testimonio histórico? La respuesta a esta cuestión, que elaboraremos a lo largo del presente volumen, puede resumirse en los siguientes tres puntos.

1. La buena noticia para los historiadores es que el arte puede ofrecer testimonio de algunos aspectos de la realidad social que los textos pasan por alto, al menos en algunos lugares y en algunas épocas, como ocurre con la caza en el antiguo Egipto (cf. Introducción).

2. La mala noticia es que el arte figurativo a menudo es menos realista de lo que parece, y que, más que reflejar la realidad social, la distorsiona, de modo que los historiadores que no tengan en cuenta la diversidad de las intenciones de los pintores o fotógrafos (por no hablar de las de sus patronos o clientes) pueden verse inducidos a cometer graves equivocaciones.

3. Sin embargo, y por volver a las buenas noticias, el propio proceso de distorsión constituye un testimonio de ciertos fenómenos que muchos historiadores están deseosos de estudiar: de ciertas mentalidades, de ciertas ideologías e identidades. La imagen material o literal constituye un buen testimonio de la «imagen» mental o metafórica del yo o del otro.

El primer punto es bastante obvio, pero el segundo y el tercero quizá merezcan un poco más de atención. Paradójicamente, el interés del historiador por las representaciones plásticas se ha producido en una época de debate, en la que las ideas normales en torno a la relación existente entre «realidad» y representación (literaria o visual) han sido puestas en tela de juicio, en una época en la que el término «realidad» se pone cada vez con más frecuencia entre comillas. En ese debate, los que adoptan una postura crítica han planteado algunos argumentos importantes en detrimento de los «realistas» o «positivistas». Por ejemplo, han subrayado la importancia de las conven-

ciones artísticas y han señalado que incluso el estilo artístico denominado «realismo» tiene su propia retórica. Han llamado la atención sobre la importancia del «punto de vista» en la fotografía y la pintura en el sentido literal y metafórico de la expresión, haciendo alusión tanto al punto de vista físico como a lo que podría denominarse «punto de vista mental» del artista.

A cierto nivel, pues, las imágenes son una fuente poco fiable, un espejo deformante. Pero compensan esa desventaja proporcionando buenos testimonios a otro nivel, de modo que el historiador puede convertir ese defecto en una virtud. Por ejemplo, las imágenes constituyen una fuente fundamental y traicionera a un tiempo para el especialista en la historia de las mentalidades, interesado como está tanto en los conceptos no expresados como en las actitudes conscientes. Las imágenes son traicioneras porque el arte tiene sus propias convenciones, porque sigue una línea de desarrollo interno y al mismo tiempo reacciona frente al mundo exterior. Por otro lado, el testimonio de las imágenes es esencial para el historiador de las mentalidades, porque la imagen es necesariamente explícita en materias que los textos pueden pasar por alto con suma facilidad. Las imágenes pueden dar testimonio de aquello que no se expresa con palabras. Las distorsiones que podemos apreciar en las representaciones antiguas son un testimonio de ciertos puntos de vista o «miradas» del pasado (cf. Capítulo VII). Por ejemplo, los mapamundis medievales, como el famoso mapa de Hereford, que pone a Jerusalén en el centro del mundo, constituyen un valioso documento de las cosmovisiones existentes en la Edad Media. Incluso la famosa vista de Venecia de Jacopo Barbari (grabado de comienzos del siglo XVI), pese a ser aparentemente realista, podría interpretarse —y de hecho así lo ha sido— como una imagen simbólica, como un ejemplo de «geografía moralizada».[12]

Las imágenes decimonónicas de los harenes europeos (los cuadros de Ingres, por ejemplo) quizá nos digan poco o nada acerca de la vida doméstica del islam, pero tienen mucho que decirnos acerca del mundo fantástico de los europeos que crearon esas imágenes, las compraron o las contemplaron en exposiciones y libros (cf. Capítulo VII).[13] Una vez más las imágenes pueden ayudar a la posteridad a captar la sensibilidad colectiva de una época pretérita. Por ejemplo,

la imagen del caudillo derrotado, típica de la Europa de comienzos del siglo XIX, simbolizaba la nobleza o el romanticismo del fracaso, que era una de las formas en que aquella época se veía a sí misma, o más exactamente una de las formas en que ciertos grupos sociales prominentes se veían a sí mismos.

Como da a entender este último comentario en torno a los grupos sociales, puede resultar extremadamente equívoco considerar el arte una mera expresión del *Zeitgeist* o «espíritu de la época». Los especialistas en historia de la cultura a menudo han caído en la tentación de considerar determinadas imágenes, y en particular ciertas obras de arte famosas, representativas de la época en la que fueron realizadas. No siempre se debe resistir a las tentaciones, pero ésta tiene la desventaja de dar por supuesto que las épocas históricas son lo bastante homogéneas como para poder ser representadas por una sola imagen. Es de suponer que en todas las épocas se produzcan diferencias y conflictos culturales.

Naturalmente cabe la posibilidad de interesarse fundamentalmente por esos conflictos, como hiciera el marxista húngaro Arnold Hauser (1892-1978) en su *Historia social del arte*, publicada en 1951. Hauser veía en los cuadros meros reflejos o expresiones de los conflictos sociales entre la aristocracia y la burguesía, por ejemplo, o entre la burguesía y el proletariado. Como señalaba Ernst Gombrich en su reseña a la obra de Hauser, semejante planteamiento es demasiado simple, por no decir puramente reduccionista. En cualquier caso, ese planteamiento funciona mejor como explicación de las tendencias generales de la producción artística que como interpretación de determinadas imágenes.[14]

No obstante, existen formas alternativas de estudiar la posible relación que mantienen las imágenes y la cultura (o las culturas o subculturas) que las producen. En el caso de las imágenes —como en tantos otros— su testimonio resulta más fiable cuando nos dicen algo que ellas, en realidad los artistas, no saben que saben. En su famoso estudio sobre el lugar que ocupaban los animales en la sociedad inglesa de comienzos de la Edad Moderna, Keith Thomas señalaba que «en los grabados de David Loggan (comienzos del siglo XVII) conservados en Cambridge aparecen perros por doquier ... En total suman 35». Lo que el grabador y los espectadores de la época daban por su-

puesto se ha convertido en materia de interés para los estudiosos de la historia de la cultura.[15]

LAS OREJAS DE MORELLI

Este último ejemplo ilustra otro punto relevante tanto para historiadores como para detectives, a saber, la importancia que tiene prestar atención a los pequeños detalles. Sherlock Holmes comenta en cierto pasaje que resolvía sus casos prestando atención a las pequeñas pistas, del mismo modo que el médico diagnostica la enfermedad fijándose en síntomas aparentemente triviales (y de paso recuerda al lector que el creador de Holmes, Arthur Conan Doyle, había estudiado medicina). En un célebre artículo el historiador italiano Carlo Ginzburg compara el método de Sherlock Holmes con el de Sigmund Freud en su *Psicopatología de la vida cotidiana,* y afirma que el hecho de seguir las pistas más insignificantes constituye todo un paradigma epistemológico, una alternativa de carácter intuitivo al razonamiento. Da la impresión de que Umberto Eco, antiguo colega del profesor Ginzburg en la universidad de Bolonia, alude a este artículo cuando en su novela *El nombre de la rosa* (1980) nos presenta a su detective, el fraile Guillermo de Baskerville, siguiendo el rastro de un animal. La palabra «vestigios» empleada por el historiador holandés Gustaaf Renier (cf. Introducción) viene a expresar una idea similar.[16]

Otro observador de detalles significativos, como señalaba Ginzburg, era el italiano Giovanni Morelli (1816-1891), experto en arte. Morelli, que había estudiado medicina, se inspiraba, al parecer, en el trabajo de los paleontólogos que intentan reconstruir animales enteros a partir de los fragmentos de esqueleto conservados, haciendo realidad el adagio latino *ex ungue leonem* («por la garra [se conoce] al león»). De manera análoga, Morelli desarrolló un método, que él denominaba «experimental», para identificar al autor de un determinado cuadro en caso de atribución dudosa.

Ese método, que, según Morelli, consistía en interpretar «el lenguaje de las formas», se basaba en examinar cuidadosamente pequeños detalles tales como la forma de las manos o de las orejas que —consciente o inconscientemente— cada autor representa de una

manera peculiar, permitiendo a Morelli identificar lo que él llamaba la «forma básica» (*Grundform*) de la oreja o de la mano de Botticelli, por ejemplo, o de Bellini. Esas formas podrían calificarse de síntomas de autoría, que, en opinión de Morelli, constituían un testimonio más fiable que los documentos escritos. Probablemente Conan Doyle conociera las ideas de Morelli, mientras que el historiador de la cultura Jacob Burckhardt encontraba su método fascinante.

El famoso ensayo de Aby Warburg sobre la representación del movimiento del cabello y los ropajes en la obra de Botticelli no menciona a Morelli, pero podría considerarse una adaptación de su método a la historia de la cultura, una adaptación que la frase de Morelli citada al comienzo del presente capítulo sugiere que éste habría aprobado. Ése es el modelo que intentaré seguir, en la medida de lo posible, a lo largo de este libro.[17]

Siegfried Kracauer seguía una línea de pensamiento análoga cuando afirmaba que un estudio del cine alemán, por ejemplo, probablemente sacara a la luz muchas cosas de la vida alemana que otras fuentes no serían capaces de sacar. «La dimensión total de la vida cotidiana con sus movimientos infinitesimales y su multitud de acciones transitorias no podría revelarse en ningún otro sitio más que en la pantalla ... el cine ilumina el reino de la bagatela, de los acontecimientos sin importancia».[18]

La interpretación de las imágenes a través de un análisis de los detalles se denomina «iconografía». En el capítulo siguiente analizaremos los logros y los problemas del método iconográfico.

II

ICONOGRAFÍA E ICONOLOGÍA

> [Un] aborigen australiano sería incapaz
> de reconocer el tema de la Última Cena;
> para él no expresaría más que la idea de una
> comida más o menos animada.
>
> ERWIN PANOFSKY

Antes de intentar leer las imágenes «entre líneas» y de utilizarlas como testimonio histórico, sería prudente empezar hablando de sus significados. ¿Pero pueden traducirse en palabras los significados de las imágenes? El lector ya se habrá percatado de que en el capítulo anterior señalábamos que las imágenes nos «dicen» algo. Y en cierto modo es así: las imágenes tienen por objeto comunicar. En otro sentido, en cambio, no nos dicen nada. Las imágenes son irremediablemente mudas. En palabras de Michel Foucault, «lo que vemos nunca reside en lo que decimos».

Como otras formas de testimonio, las imágenes no son creadas, al menos en su mayoría, pensando en los futuros historiadores. Sus creadores tienen sus propias preocupaciones, sus propios mensajes. La interpretación de esos mensajes se denomina «iconografía» o «iconología», términos utilizados a veces como si fueran sinónimos, aunque en ocasiones se diferencia el uno del otro, como veremos a continuación.

LA IDEA DE ICONOGRAFÍA

Los términos «iconografía» e «iconología» fueron lanzados en el mundo de la historia del arte allá por los años veinte y treinta del siglo XX. Para ser más exactos, fueron relanzados, pues un famoso libro de imágenes del Renacimiento, publicado por Cesare Ripa en 1593,

ya llevaba el título de *Iconología*, mientras que la palabra «iconografía» se usaba ya a comienzos del siglo XIX. Hacia 1930 el empleo de ambos términos se asoció con la reacción en contra del análisis eminentemente formal de la pintura en términos de composición o colorido a expensas de la temática. La práctica de la iconografía presupone asimismo una crítica de la idea preconcebida del realismo fotográfico propio de nuestra «cultura de la instantánea». Los «iconógrafos», como conviene denominar a estos estudiosos de la historia del arte, hacen hincapié en el contenido intelectual de las obras de arte, en la filosofía o la teología que llevan implícitas. Algunas de sus afirmaciones más famosas y más discutidas tienen que ver con la pintura realizada en los Países Bajos entre los siglos XV y XVIII. Se ha sostenido la tesis, por ejemplo, de que el famoso realismo de Jan van Eyck, pongamos por caso, o de Pieter de Hooch (cf. Fig. 39) es sólo superficial, pues oculta un mensaje religioso o moral expresado mediante el «simbolismo disfrazado» de los objetos cotidianos.[1]

Cabría afirmar que para los iconógrafos los cuadros no están sólo para ser contemplados: hay que «leerlos». Hoy día semejante idea se ha convertido en un lugar común. Una famosa introducción al estudio del cine se titula *How to Read a Film* («¿Cómo leer una película?»; 1977), mientras que el crítico Roland Barthes (1915-1980) declaró en una ocasión: «Leo textos, imágenes, ciudades, rostros, gestos, escenas, etc.» La idea de leer las imágenes se remonta en realidad muy atrás en el tiempo. Dentro de la tradición cristiana fue expresada ya por los Padres de la Iglesia y especialmente por el papa Gregorio Magno (cf. Capítulo III). El pintor francés Nicolas Poussin (1594-1665) dijo de su cuadro *Los israelitas recogiendo el maná*: «leed la historia y el cuadro» (*lisez l'histoire et le tableau*). De modo parecido, el historiador del arte francés Emile Mâle (1862-1954) decía que había que «leer» las catedrales.

LA ESCUELA DE WARBURG

El grupo más famoso de iconógrafos podríamos encontrarlo en Hamburgo durante los años inmediatamente anteriores a la toma del poder por Hitler. De él formaban parte Aby Warburg (1866-1929),

Fritz Saxl (1890-1948), Erwin Panofsky (1892-1968) y Edgar Wind (1900-1971), todos ellos académicos con una buena formación clásica y vastos intereses en el ámbito de la literatura, la historia y la filosofía. El filósofo Ernst Cassirer (1874-1975) perteneció también al círculo de Hamburgo y compartió con sus miembros el interés por las formas simbólicas. Después de 1933 Panofsky emigró a los Estados Unidos, mientras que Saxl, Wind e incluso el Instituto Warburg, como ya hemos visto, buscaron refugio en Inglaterra, extendiendo aún más de ese modo el conocimiento de los métodos iconográficos.

Podríamos resumir la aproximación del grupo de Hamburgo a las imágenes en el famoso ensayo de Panofsky publicado en 1939, en el que su autor distingue tres niveles de interpretación, correspondientes a otros tantos niveles de significado de la obra.[2] El primero de esos niveles sería la descripción preiconográfica, relacionada con el «significado natural» y consistente en identificar los objetos (tales como árboles, edificios, animales y personajes) y situaciones (banquetes, batallas, procesiones, etc.). El segundo nivel sería el análisis iconográfico en sentido estricto, relacionado con el «significado convencional» (reconocer que una cena es la Última Cena o una batalla la batalla de Waterloo).

El tercer y último nivel correspondería a la interpretación iconológica, que se distingue de la iconográfica en que a la iconología le interesa el «significado intrínseco», en otras palabras, «los principios subyacentes que revelan el carácter básico de una nación, una época, una clase social, una creencia religiosa o filosófica». En este nivel es en el que las imágenes proporcionan a los historiadores de la cultura un testimonio útil, y de hecho indispensable. Panofsky se ocupó sobre todo del nivel iconológico en su ensayo *Gothic Architecture and Scholasticism* (1951), en el que investigaba las analogías existentes entre los sistemas filosóficos y arquitectónicos de los siglos XII y XIII.

Esos niveles plásticos de Panofsky se corresponden con los tres niveles literarios que distinguía el filólogo clásico Friedrich Ast (1778-1841), pionero en el arte de la interpretación de los textos («hermenéutica»): el nivel literal o gramatical, el nivel histórico (relacionado con el significado), y el nivel cultural, relacionado con la comprensión del «espíritu» (*Geist*) de la Antigüedad o de otras épocas. En otras palabras, lo que hicieron Panofsky y sus colegas fue aplicar o

adaptar al mundo de las imágenes una tradición netamente alemana de interpretación de los textos.

Deberíamos advertir al lector que los historiadores del arte posteriores que han adoptado el término «iconología» a veces lo han empleado de manera distinta a como lo hacía Panofsky. Para Ernst Gombrich, por ejemplo, este término alude a la reconstrucción de un programa plástico, una restricción significativa del proyecto relacionado con la sospecha que tenía Gombrich de que la iconología de Panofsky no era más que una denominación alternativa del intento de leer las imágenes como expresiones del *Zeitgeist*. Para el holandés Eddy de Jongh, la iconología es «un intento de explicar las representaciones en su contexto histórico, en relación con otros fenómenos culturales».[3]

Por su parte, Panofsky insistía en que las imágenes forman parte de una cultura total y no pueden entenderse si no se tiene un conocimiento de esa cultura, de modo que, por citar un ejemplo sumamente ilustrativo del propio Panofsky, un aborigen australiano «sería incapaz de reconocer el tema de la Última Cena; para él no expresaría más que la idea de una comida más o menos animada». Es probable que la mayoría de los lectores se encuentren en una situación análoga cuando se enfrentan a la imaginería hindú o budista (cf. Capítulo III). Para interpretar el mensaje es preciso estar familiarizado con los códigos culturales.



11. Detalle de Mercurio y las tres Gracias de la *Primavera* de Botticelli, *ca.* 1482; temple sobre tabla. Galleria degli Uffizi, Florencia.



12. Tiziano, *El rapto de Lucrecia*, 1571, óleo sobre lienzo. Fitzwilliam Museum, Cambridge.

De forma parecida, sin un conocimiento razonable de la cultura clásica, somos incapaces de leer muchas obras de la pintura occidental, de reconocer las alusiones a los diversos episodios de la mitología griega, pongamos por caso, o de la historia de Roma. Si, por ejemplo, no sabemos que el joven de las sandalias y el sombrero picudo que aparece en la *Primavera* de Botticelli (Fig. 11) representa al dios Hermes (o Mercurio), o que las tres muchachas que bailan son las tres Gracias, probablemente no sabríamos entender el significado del cuadro (e incluso sabiéndolo siguen abiertos numerosos problemas). Del mismo modo, si no nos damos cuenta de que los protagonistas de la escena de violación pintada por Tiziano (Fig. 12) son el rey Tarquino y la matrona romana Lucrecia, no captaremos el sentido del episodio, relatado a su vez por el historiador romano Tito Livio con el fin de alabar la virtud de Lucrecia (que lavó su vergüenza quitándose la vida), y de explicar por qué los romanos expulsaron a los reyes y fundaron la república.

EJEMPLIFICACIÓN DEL MÉTODO

Algunos de los logros más importantes de la escuela de Warburg tienen que ver con la interpretación de cuadros del Renacimiento italiano. Veamos el caso del cuadro de Tiziano llamado *Amor sacro y amor profano* (Fig. 13). En el plano de la descripción pre-iconográfica, lo que vemos son dos mujeres (una desnuda y otra vestida), un niño y un sarcófago utilizado a modo de fuente, sobre el fondo de un paisaje. Si pasamos al nivel iconográfico, para cualquier persona familiarizada con el arte renacentista sería un juego de niños identificar al niño con Cupido, pero descodificar el resto del cuadro no resulta tan fácil. Cierto pasaje del *Banquete* de Platón nos proporciona una pista fundamental para descubrir la identidad de las dos mujeres: se trata del discurso de Pausanias acerca de las dos Afroditas, la «celeste» y la «vulgar», interpretadas por el humanista Marsilio Ficino como símbolos del espíritu y la materia, el amor intelectual y el deseo físico.

A nivel más profundo, esto es, en el plano iconológico, el cuadro constituye una muestra extraordinaria del entusiasmo despertado por Platón y sus discípulos entre los seguidores del movimiento llamado «neoplatónico» de la Italia renacentista. Al mismo tiempo, nos ofrece un testimonio notable de la importancia que ese movimiento tuvo en el ambiente de Tiziano en el norte de Italia a comienzos del



13. Tiziano, *Amor sacro y amor profano*, 1514; óleo sobre lienzo. Galleria Borghese, Roma.

siglo XVI. La acogida que tuvo el cuadro también nos dice muchas cosas respecto a la historia de la actitud frente al desnudo, especialmente respecto a cómo pasó de ser alabado a resultar sospechoso. En la Italia de comienzos del siglo XVI (como en la Grecia de Platón) era natural relacionar el amor celeste con la mujer desnuda, pues la desnudez era vista bajo un prisma positivo. Durante el siglo XIX, el cambio experimentado por las ideas en torno al desnudo, sobre todo el femenino, hizo que para el espectador —por sentido común, diríamos— resultara obvio identificar a la Venus vestida con el amor sacro, y asociar a la figura desnuda con el profano. La frecuencia de las imágenes de desnudo en la Italia renacentista, comparada con la escasez de su número durante la Edad Media, nos ofrece otra pista para entender los cambios experimentados en la forma de percibir el cuerpo en dichos siglos.

Apartándonos por un momento de las interpretaciones y fijando nuestra atención en el método que ejemplifican, debemos señalar tres puntos. El primero es que, al intentar reconstruir lo que suele llamarse «programa» iconográfico, los estudiosos a menudo ponen en relación imágenes que los acontecimientos habían separado, es decir, cuadros que originalmente se suponía que debían ser leídos juntos, pero que en la actualidad se hallan dispersos por museos y galerías de todo el mundo.

El segundo punto es la necesidad de que los iconógrafos presten atención a los detalles, no sólo para identificar a los artistas, como sostenía Morelli (cf. Capítulo I), sino también para identificar los significados culturales. Morelli era consciente también de esto y, en un diálogo que escribió para explicar su método, creó el personaje de un sabio anciano florentino que dice al protagonista que los rostros de las personas retratadas revelan muchas cosas de la historia de su época, «si se saben leer». Volviendo al caso del *Amor sacro y amor profano*, Panofsky hace hincapié en los conejos que aparecen al fondo y los explica como símbolos de la fecundidad, mientras que Wind se fija sobre todo en los relieves que decoran la fuente, en los que aparece un hombre azotado y un caballo desbocado, y los interpreta como sendas alusiones a los «ritos paganos de iniciación al amor».[4]

El tercer punto es que los iconógrafos normalmente se dedican a yuxtaponer textos y otras imágenes a la imagen que pretenden inter-

pretar. Muchos de esos textos se encuentran en las propias imágenes, en forma de cartelas o inscripciones, convirtiendo la imagen en lo que el historiador del arte Peter Wagner llama un «iconotexto», susceptible de ser «leído» por el espectador literal y metafóricamente. Otros textos son seleccionados por el historiador en su afán de clarificar el significado de la imagen. Warburg, por ejemplo, en su estudio de la *Primavera*, comentaba que el filósofo latino Séneca asociaba Mercurio a las Gracias, que el humanista del Renacimiento Leonbattista Alberti recomendaba a los pintores representar a las Gracias con las manos unidas, y que en la Florencia de Botticelli circulaban una serie de medallas en las que aparecían las Gracias.[5]

¿Cómo podemos estar seguros de que esas yuxtaposiciones son las adecuadas? ¿Conocían los pintores del Renacimiento la mitología clásica, por ejemplo? Ni Botticelli ni Tiziano habían recibido una instrucción formal muy profunda, y es muy probable que no hubieran leído a Platón. Para soslayar esta objeción, Warburg y Panofsky formularon la hipótesis del consejero humanista, que preparaba el programa iconográfico de imágenes complejas que luego se encargaban de ejecutar los artistas. Los testimonios documentales de ese tipo de programas son relativamente raros. Por otra parte, los pintores del Renacimiento italiano con frecuencia habrían tenido ocasión de hablar con humanistas, con Marsilio Ficino, por ejemplo, en el caso de Botticelli, o con Pietro Bembo, en el de Tiziano. Por consiguiente no tiene nada de improbable pensar que en sus obras haya múltiples alusiones a la cultura griega y romana antigua.

CRÍTICA DEL MÉTODO

A menudo se ha achacado al método iconográfico un exceso de intuición y de especulación, y se ha dicho que por tanto no es digno de confianza. De vez en cuando se conservan documentos escritos con los programas iconográficos, pero por regla general deben deducirse de las propias imágenes; en tal caso, el sentido de las distintas piezas del rompecabezas formado al encajarlas, por vívido que resulte, es bastante subjetivo. Como muestra la interminable saga de nuevas interpretaciones de la *Primavera*, resulta más fácil identificar los ele-

mentos del cuadro que seguir la lógica de su combinación. La iconología es todavía más especulativa, y los iconólogos corren el riesgo de descubrir en las imágenes justamente lo que ya sabían que se ocultaba tras ellas, esto es el *Zeitgeist*.

También puede achacarse al método iconográfico que carece de dimensión social, y que muestra una gran indiferencia por el contexto social. El objetivo de Panofsky, que se mostró siempre notoriamente indiferente, cuando no hostil, a la historia social del arte, era descubrir «el» significado de la imagen, sin plantearse para quién. Pero es posible que el artista que realizaba la obra, el patrono que la encargaba, y otros observadores de la época no vieran una determinada imagen de la misma manera. No cabe pensar que todos ellos estuvieran tan interesados por las ideas como los humanistas o los iconógrafos. El rey Felipe II de España, por ejemplo, encargó a Tiziano (*ca.* 1485-1576) varias escenas de mitología clásica. Se ha sostenido la tesis, por lo demás sumamente plausible, de a que Felipe II le interesaban menos las alegorías neoplatónicas o la representación de determinados mitos, que las figuras de mujeres hermosas. En sus cartas al rey, el propio Tiziano llama a sus cuadros sus «poemas», sin hacer referencia alguna a las ideas filosóficas.[6]

Efectivamente, sería muy poco prudente pretender que las alusiones clásicas que a Panofsky, entre otras cosas gran humanista, le gustaba tanto reconocer, fueran apreciadas por la mayoría de los espectadores de los siglos XV y XVI. Los textos nos ofrecen a veces testimonios preciosísimos de malas interpretaciones, de cómo los espectadores de la época tomaron, por ejemplo, la figura de un dios o de una diosa por la de otro u otra, o de cómo un espectador más acostumbrado a la tradición cristiana que a la clásica veía en una Victoria alada un ángel. Los misioneros se desesperaban en ocasiones al comprobar que muchas personas recién convertidas al cristianismo mostraban una propensión a interpretar las imágenes cristianas conforme a sus propias tradiciones, a ver, por ejemplo, en la Virgen María a la diosa budista Kuan Yin, o a la diosa-madre mejicana Tonantzin, o a ver en S. Jorge una versión de Ogum, el dios de la guerra del África occidental.

Otro problema del método iconográfico es que sus seguidores no han prestado suficiente atención a la variedad de las imágenes. Panofsky y Wind tenían muy buen ojo para ver alegorías pintadas, pero

las imágenes no siempre son alegóricas. Como veremos más tarde, sigue abierta la cuestión de si las famosas escenas de la vida cotidiana de la pintura holandesa del siglo XVII tienen un significado oculto o no (cf. Capítulo V). Whistler lanzó todo un reto al método iconográfico al titular su retrato de un naviero de Liverpool «Estudio en negro», como si la finalidad de su cuadro no fuera de orden figurativo, sino estético. El método iconográfico tendría que adaptarse también a la hora de estudiar la pintura surrealista, pues artistas como Salvador Dalí (1904-1989) rechazaban la idea misma de seguir un programa coherente, e intentaban, por el contrario, expresar las asociaciones del inconsciente. Podríamos decir que pintores como Whistler, Dalí y Monet (*vid. infra*), se resisten a la interpretación iconográfica.

Esta cuestión de la resistencia nos lleva a la última crítica que se hace al método, a saber, que es excesivamente literario o logocéntrico, en el sentido de que da por supuesto que las imágenes son una ilustración de la idea, y de que otorga una preeminencia al contenido sobre la forma, al consejero humanista sobre el propio pintor o escultor. Tales suposiciones resultan problemáticas. En primer lugar, la forma representa sin duda alguna una parte del mensaje. Y en segundo lugar, las imágenes a menudo suscitan emociones, pero también comunican mensajes, en el sentido estricto del término.

En cuanto a la iconología, los peligros de suponer que las imágenes expresan el «espíritu de la época» ya han sido señalados muchas veces, sobre todo por Ernst Gombrich en su crítica a Arnold Hauser, Johan Huizinga o Erwin Panofsky. Sería absurdo suponer que una época posee una homogeneidad cultural. En el caso de Huizinga, que deducía de la literatura y la pintura del Flandes de finales de la Edad Media la existencia de una sensibilidad mórbida o macabra, se ha citado como contraprueba la obra de Hans Memling (*ca.* 1435-1494), pintor «muy admirado» en el siglo XV, aunque no muestra la «preocupación mórbida» de sus colegas.[7]

En resumen, el método específico de interpretación de las imágenes desarrollado a comienzos del siglo XX podría tacharse de demasiado preciso y demasiado estricto en unos aspectos, y de demasiado vago en otros. Analizarlo en términos generales comporta el riesgo de subestimar la variedad de las imágenes, por no hablar de la variedad de los problemas históricos que las imágenes pueden ayudar a

resolver. Los especialistas en historia de la tecnología (pongamos por caso), o en la historia de las mentalidades se enfrentan a las imágenes con unas necesidades y unas expectativas totalmente distintas. Por eso los siguientes capítulos tratarán sucesivamente terrenos diferentes tales como la religión, el poder, las estructuras y los acontecimientos sociales. Si alguna conclusión cabe extraer de este capítulo, sería que los historiadores necesitan la iconografía, pero también deben trascenderla. Tienen que practicar la iconología de un modo más sistemático, cosa que implicaría hacer uso del psicoanálisis, el estructuralismo y especialmente de la teoría de la percepción, métodos en los que nos basaremos de vez en cuando y que serán analizados de forma más exhaustiva y explícita en el último capítulo del libro.

EL PROBLEMA DEL PAISAJE

Quizá dé la impresión de que el segundo y el tercer nivel de Panofsky apenas tienen relevancia para el paisaje, pero precisamente por eso los paisajes nos permiten ver con especial claridad los puntos fuertes y las debilidades de los métodos iconográfico e iconológico. Utilizo el término «paisaje» con una ambigüedad deliberada, para designar no sólo a las pinturas y dibujos, sino también a la naturaleza misma, transformada por la «jardinería paisajística» y otras formas de intervención humana.

Uno de los puntos fuertes del método iconográfico es que ha inspirado tanto a geógrafos como a expertos en historia del arte y les ha enseñado a leer el paisaje físico de una manera nueva. La iconografía de la propia naturaleza resulta particularmente obvia en el caso de los parques y jardines. Están además los paisajes típicos o simbólicos que representan naciones por medio de su vegetación característica, desde los robles y los pinos a las palmeras y los eucaliptos. Podríamos calibrar la importancia de este simbolismo a través de la indignación provocada cuando la British Forestry Commission, por ejemplo, decidió plantar pinos en las zonas en que tradicionalmente había habido los típicos árboles ingleses de hoja caduca.[8]

Si el paisaje físico es una imagen que puede leerse, el paisaje pintado es la imagen de una imagen. En el caso del paisaje pintado, la

debilidad del método iconográfico resultaría obvia. Parece que el sentido común da a entender que los pintores de paisajes pretenden ofrecer a los espectadores un placer estético, y no comunicarles un mensaje. Algunos paisajistas, como Claude Monet (1840-1926), por ejemplo, rechazaban el significado y se centraban en las sensaciones visuales. Cuando en 1872 pintó Monet una vista de Le Havre, tituló su obra simplemente *Impresión: Amanecer.* No obstante, lo que en una determinada cultura se considera «sentido común» debe ser analizado por historiadores y antropólogos como un capítulo más de un determinado sistema cultural. En el caso del paisaje, árboles y campos, rocas y ríos producen en el espectador una serie de asociaciones conscientes o inconscientes.[9] Y deberíamos subrayar que el espectador pertenece siempre a un determinado lugar y a una determinada época. En algunas culturas la naturaleza salvaje no es del agrado del público o incluso despierta su temor, mientras que en otras es objeto de veneración. La pintura revela que valores muy distintos, como por ejemplo la inocencia, la libertad y lo trascendental, han sido proyectados sobre la naturaleza.

Por ejemplo, la expresión «paisaje pastoril» se acuñó para describir los cuadros de Giorgione (*ca.* 1478-1510), Claudio Lorena (1600-1682) y otros autores, porque expresan una visión idealizada de la vida rural, en especial la de los pastores y pastoras, lo mismo que la tradición occidental de poesía pastoril creada por Teócrito y Virgilio. Parece que esos paisajes pintados influyeron en la percepción de los paisajes reales. En la Gran Bretaña de finales del siglo XVIII, por ejemplo, los «turistas», como los llamaba el poeta Wordsworth, uno de los primeros en usar este término, se dedicaron a visitar con una guía en la mano el Distrito de los Lagos, como si se tratara de una serie de cuadros de Claudio Lorena, calificándolo de «pintoresco». El concepto de pintoresco pone de manifiesto un argumento general en torno a la influencia que ejercen las imágenes sobre nuestra percepción del mundo. Desde 1900, los turistas que acuden a Provenza van a ver el paisaje local como si hubiera sido pintado por Cézanne. Como veremos (cf. Capítulo III), también la experiencia religiosa viene determinada en parte por las imágenes.

Teniendo en cuenta esas asociaciones pastoriles, es probable que *El tren* de Monet (1872), con su paisaje de chimeneas y fábricas

humeantes, sorprendiera a algunos de sus primeros espectadores, mientras que los diminutos trenes que se ven en la distancia en algunos paisajes americanos del siglo XIX quizá hicieran fruncir el entrecejo a muchos otros. Una cuestión más difícil de responder es si los artistas introdujeron los trenes porque eran admiradores del progreso, como el mejicano Diego Rivera (1886-1957), cuyos frescos, pintados en 1926, constituyen un himno al tractor y la mecanización de la agricultura.[10]

El último punto implica que el paisaje evoca una serie de asociaciones políticas, o incluso que expresa una determinada ideología, como, por ejemplo, el nacionalismo. El príncipe Eugenio de Suecia fue uno de los artistas que hacia 1900 decidieron pintar lo que él llamaba la «naturaleza nórdica, con su aire puro, sus contornos abruptos, y su colorido fuerte». Cabría afirmar que en esta época se nacionalizó la naturaleza, que se convirtió en un símbolo de la madre o de la patria.[11] En la Inglaterra del siglo XX, la naturaleza se ha asociado con lo inglés, con lo civil, y con la «sociedad orgánica» de la aldea, amenazada por la modernidad, la industria y la ciudad.[12]

Una vez más, algunos han observado con gran perspicacia que los paisajistas ingleses del siglo XVIII pasaron por alto las innovaciones agrícolas e ignoraron los campos recién cercados, prefiriendo mostrar el país tal como se suponía que había sido en los buenos tiempos de antaño.[13] Análogamente, los paisajes de John Constable (1776-1837), pintados durante la Revolución Industrial, han sido interpretados como una expresión de las actitudes anti-industriales, porque pasan por alto las fábricas. Naturalmente las fábricas no formaban parte del paisaje del Essex o el Wiltshire de Constable, pero la coincidencia cronológica entre la aparición de la pintura paisajista y la aparición de las fábricas en Inglaterra sigue constituyendo un problema de lo más intrigante y molesto.

Esa misma época conoció un nuevo entusiasmo por la naturaleza silvestre, marcado por la popularidad cada vez mayor de los viajes en busca de montes y bosques y la publicación de una serie de libros sobre este tema, como por ejemplo las *Observations Relative to Picturesque Beauty* (1786), del escritor Wliam Gilpin (1724-1804). Parece que la destrucción de la naturaleza, o al menos la amenaza de su destrucción, fue la condición necesaria para que fuera apreciada estética-

mente. La campiña inglesa empezaba a adoptar el aspecto de un paraíso perdido.[14]

De un modo más general, al menos en Occidente, la naturaleza se ha convertido a menudo en símbolo de los regímenes políticos. El pensador de ideas conservadoras Edmund Burke (1729-1797) llamaba a los aristócratas ingleses «grandes robles», y contraponía la constitución inglesa, nacida de manera natural, igual que un árbol, a la constitución artificial, «geométrica», de la Francia revolucionaria. Para los liberales, en cambio, la naturaleza representaba la libertad, definida frente al orden y las restricciones asociadas con la monarquía absoluta y representadas por los jardines simétricos de Versalles y sus múltiples imitaciones. Los bosques y los proscritos que vivían en ellos, especialmente Robin Hood, constituyen un viejo símbolo de la libertad.[15]

Los paisajes del imperio evocan otro tema, a saber, el del desposeimiento. Se ha dicho que la ausencia de figuras en un paisaje americano, por ejemplo, tiene una «carga significativa mayor que en Europa». En el caso de Nueva Zelanda, se ha sugerido que «la evocación de un paisaje vacío ... no puede considerarse una expresión puramente pictórica o estética» (Fig. 14). Consciente o inconscientemente, el artista ha borrado a los nativos, como si quisiera mostrar la idea de suelo «virgen» o la doctrina legal de que Nueva Zelanda, lo mismo que Australia y Norteamérica, era una «tierra de nadie». De



14. Colin McCahon, *Takaka-Noche y día*; 1948, óleo sobre lienzo fijado sobre tabla. Art Gallery Toi o Tamaki, Auckland, Nueva Zelanda.

ese modo, se legitimó la posición de los colonos blancos. Lo que documenta la pintura es lo que cabría llamar la «mirada colonial» (cf. Capítulo VII).[16]

Incluso en el caso del paisaje, pues, los métodos iconográfico e iconológico tienen un papel que desempeñar, ayudando a los historiadores a reconstruir las sensibilidades del pasado. Su función es más evidente en el caso de las imágenes religiosas, que estudiaremos en el capítulo siguiente.

III

LO SAGRADO Y LO SOBRENATURAL

> Ab re non facimus, si per visibilia invisibilia demonstramus
> [No nos equivocaremos si mostramos lo invisible a través de lo visible].
>
> GREGORIO MAGNO

> Kunst gibt nicht das sichtbar wieder, aber macht sichtbar
> [El arte no reproduce lo visible, pero hace visible].
>
> PAUL KLEE

En muchas religiones las imágenes desempeñan un papel primordial a la hora de producir la experiencia de lo sagrado.[1] Expresan y forman (y por tanto también documentan) las distintas ideas de lo sobrenatural propias de las diferentes épocas y culturas: ideas de dioses y de demonios, de santos y pecadores, de cielos e infiernos. Resulta de lo más intrigante, como poco, comprobar que las imágenes de las ánimas eran muy raras en la cultura occidental antes del siglo XIV, y las del diablo antes del XII, aunque pueden encontrarse algunas a partir del siglo IX. La figura del demonio peludo, con cuernos, garras, cola, alas de murciélago y un tridente en la mano, tardó mucho tiempo en ser elaborada.[2]

Una serie cronológica de imágenes que representan un mismo tema constituye una fuente particularmente valiosa para el historiador de la religión. Por ejemplo, durante los años sesenta el historiador francés Michel Vovelle y su esposa estudiaron una serie de retablos provenzales en los que aparecían representadas las almas del purgatorio, como fuente para la historia de las mentalidades, de la sensibilidad y de la devoción, y calificaban esas imágenes de «uno de

los documentos más importantes de la actitud de los hombres ante la muerte y de sus transformaciones a largo plazo».

En su estudio los Vovelle analizaban la cronología, la geografía y la sociología de esas imágenes señalando, por ejemplo, que la producción permaneció más o menos constante entre 1610 y 1850, lo cual implica que la Revolución Francesa no supuso ningún punto de inflexión, al menos en lo que concierne a la mentalidad de los provenzales. Efectuaban además un análisis temático de las imágenes y hacían hincapié en la decadencia de la representación de los santos como intercesores, y en cómo se pasó de subrayar los sufrimientos de las almas durante el siglo XVII a destacar las imágenes de su redención durante el XVIII. Los Vovelle señalaban también que los cambios solieron ser iniciados por las órdenes religiosas y que fueron adoptados por las cofradías antes de llegar al pueblo en general. De ese modo realizaron además una gran aportación al estudio de la historia local de la Contrarreforma.[3]

Las imágenes han sido utilizadas a menudo como medio de adoctrinamiento, como objeto de culto, como estímulo para la meditación y como arma en los debates. De ahí que también para los historiadores sean un medio de reconstruir las experiencias religiosas del pasado, naturalmente siempre y cuando sean capaces de interpretar la iconografía. En las páginas siguientes serán analizadas una por una las cuatro funciones que acabamos de mencionar.

IMÁGENES Y ADOCTRINAMIENTO

La necesidad de poseer cierto tipo de conocimientos como requisito indispensable para entender el significado de las imágenes religiosas resulta evidente para la mayoría de los occidentales en el caso de las imágenes correspondientes a las tradiciones religiosas ajenas. Para descifrar el significado de los gestos de la mano de Buda, por ejemplo la posición de la mano derecha en contacto con el suelo invitando a la tierra a ser testigo de su iluminación, se requiere cierto conocimiento de las escrituras budistas. Análogamente, es preciso conocer ciertas doctrinas del hinduismo para identificar como divinidades a determinadas serpientes; o para entender que la figura de un hombre con

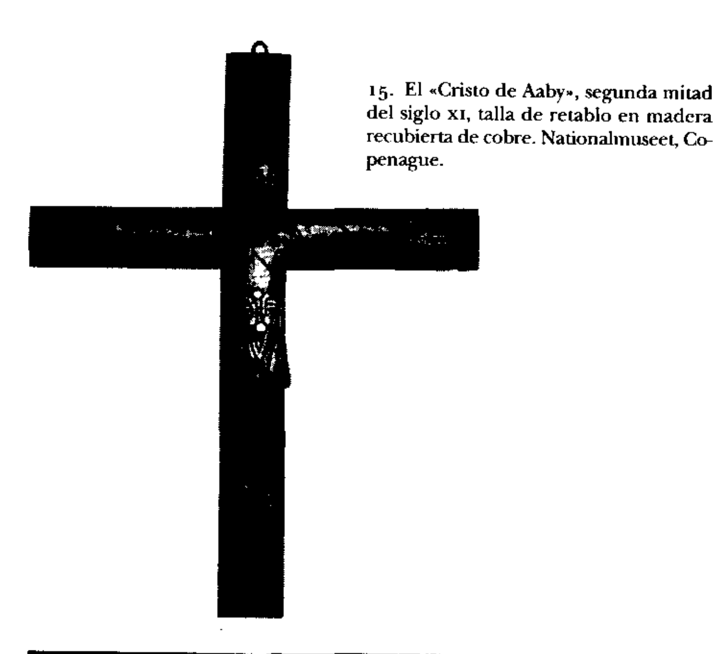
cabeza de elefante es el dios Ganesha; o que el mancebo de color azul que juega con unas lecheras es el dios Krishna, por no hablar del significado religioso de las bromas que les gasta a las muchachas. Durante el siglo XVI, los europeos que visitaron la India interpretaron a veces las imágenes de los dioses indios como si fueran demonios. La propensión a considerar diabólicas las religiones no cristianas se vio reforzada por el hecho de que esos «monstruos» de múltiples brazos o con cabeza de animal quebrantaban las normas de representación de lo divino propias de los occidentales.

Del mismo modo, los observadores occidentales que contemplaban la imagen del dios Shiva bailando, del tipo llamado Shiva «señor de la danza» (*Nataraja*), probablemente no supieran que ese baile es una danza cósmica que simboliza el acto de crear o de destruir el universo (aunque las llamas representadas habitualmente en torno a la figura del dios proporcionan una pista clarísima para entender su simbolismo). Más probable todavía es que no fueran capaces de interpretar los gestos o *mudras* de Shiva, por ejemplo el gesto de protección que podríamos traducir por «No os asustéis».[4]

Sin embargo, la tradición cristiana resulta igualmente opaca para los que no la conocen, como señalaba Panofsky en el caso de la Última Cena (cf. Capítulo II). Si no se conocen las convenciones de la iconografía o las leyendas de los santos es imposible distinguir a las almas que arden en el infierno de las ánimas del purgatorio, o a la mujer que lleva sus ojos en un plato (Sta. Lucía) de la que lleva sus pechos en una bandeja (Sta. Ágata).

La iconografía era importante en el pasado porque las imágenes eran un medio de «adoctrinamiento» en el sentido original del término, es decir, para popularizar las doctrinas religiosas. Los comentarios hechos por el papa Gregorio Magno (*ca.* 540-604) en este sentido, fueron citados una y otra vez durante siglos. «Se colocan imágenes en las iglesias para que los que no son capaces de leer lo que se pone en los libros lo "lean" contemplando las paredes» (*in parietibus videndo legant quae legere in codicibus non valent*).[5]

La tesis de que las imágenes eran la Biblia de los analfabetos ha sido criticada alegando que muchas de las imágenes colocadas en las paredes de las iglesias eran demasiado complejas para que pudieran entenderlas las gentes sencillas. No obstante, tanto la iconografía



15. El «Cristo de Aaby», segunda mitad del siglo XI, talla de retablo en madera recubierta de cobre. Nationalmuseet, Copenague.



16. Crucifijo, 1304, talla en madera. S. Maria im Kapitol, Colonia.

como las doctrinas que ésta pretendía ilustrar probablemente fueran explicadas de viva voz por los clérigos, y es posible que la propia imagen actuara a modo de recordatorio y refuerzo del mensaje oral, y no como una fuente independiente. Volviendo a la cuestión del testimonio, las discrepancias entre las historias narradas por las imágenes y los relatos contados en la Biblia resultan de lo más interesante como pistas para entender el modo en el que era concebido el cristianismo desde abajo. Así, por ejemplo, las breves alusiones que aparecen en el evangelio de S. Mateo a unos astrólogos que trajeron unos regalos, y en el de S. Lucas a que el nacimiento de Cristo se produjo en un pesebre, fueron ampliadas y animadas en innumerables representaciones del buey y la mula y de los tres Reyes Magos, Melchor, Gaspar y Baltasar, sobre todo a partir del siglo XIV.

A nivel iconológico, los cambios experimentados por el estilo de las imágenes sagradas también proporcionan un testimonio valioso a los historiadores. Las imágenes destinadas a suscitar emociones pueden utilizarse evidentemente como documentos de la historia de las emociones. Por ejemplo, indican que a finales de la Edad Media se produjo una preocupación especial por el dolor. Fue ésta la época en la que el culto de los instrumentos de la Pasión, los clavos, la lanza, etc., llegó a su punto culminante. Fue también la época en la que el Cristo sufriente, retorcido y patético, sustituyó la imagen serena y dignificada que tradicionalmente había presentado a Cristo Rey en los crucifijos, «reinando desde el árbol de la cruz», como solía decir la gente en la Edad Media. El contraste entre el crucifijo danés del siglo XI, llamado del «Cristo de Aaby», y el crucifijo alemán del siglo XIV conservado en la actualidad en Colonia (Figs. 15 y 16) no puede ser más dramático.

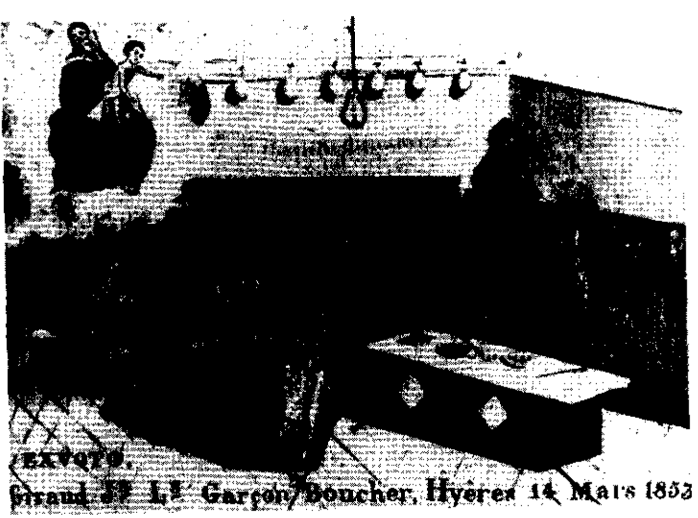
En el siglo XVII, por otro lado, parece que se produjo un interés mayor por el éxtasis, y la expresión más perfecta de esa preocupación es la escultura de Gian Lorenzo Bernini *La transverberación de Sta. Teresa* (1651).[6]

EL CULTO DE LAS IMÁGENES

Las imágenes eran mucho más que un medio de difundir los conocimientos religiosos. Eran también agentes a los que se atribuía la realización de milagros y además objetos de culto. En el cristianismo oriental, por ejemplo, los iconos tenían (y siguen teniendo) un lugar muy especial, ya estuvieran expuestos en solitario o conjuntamente en el iconostasio, la mampara que oculta el altar de la vista del pueblo durante las ceremonias religiosas. Los iconos, siguiendo unas convenciones muy alejadas del realismo fotográfico, demuestran con especial nitidez el poder de la imagen religiosa. La posición de Cristo, la Virgen y los santos suele ser frontal, mirando directamente al espectador y animándole así a tratar los objetos como si fueran personas. Las leyendas acerca de iconos caídos al mar que llegan a tierra por sí solos refuerzan la impresión de que la imagen constituye una fuerza autónoma.

Podemos ver el culto de las imágenes también en el cristianismo occidental, desde la Virgen de Guadalupe en Méjico a la Virgen Negra de Częstochowa en Polonia, o la imagen de Santa Maria dell'Impruneta, venerada en una iglesia cerca de Florencia. Un aguafuerte de 1620 del artista lorenés Jacques Callot (*ca.* 1592-1635) muestra la feria de Impruneta, institución surgida en torno a las peregrinaciones realizadas para venerar la imagen. La república de Venecia fue puesta bajo la protección de otra imagen de la Virgen, llamada la Madonna de S. Lucas, robada en Constantinopla en el siglo XIII. Desde finales de la Edad Media, se concedían indulgencias, esto es, la remisión parcial de las penas del purgatorio, a quienes rezaran a determinadas imágenes, entre ellas la «Verónica» o la «Santa Faz» de Cristo venerada en S. Pedro de Roma.

Los devotos hacían largas peregrinaciones para venerar las imágenes, se prosternaban y arrodillaban ante ellas, las besaban, y les pedían favores. La imagen de Santa Maria dell'Impruneta, por ejemplo, era sacada en procesión a menudo para que produjera lluvias o para librar a los florentinos de los peligros políticos.[7] El encargo de una imagen constituía también un medio de expresar el agradecimiento por los favores recibidos, como por ejemplo la salvación de



17. Exvoto del hijo de un carnicero, 14 de marzo de 1853, óleo sobre lienzo. Notre-Dame de Consolation, Hyères.

un accidente o la curación de una enfermedad. Esas «imágenes votivas», muchas de las cuales pueden verse todavía en algunos santuarios de Italia, por ejemplo, o de Provenza, eran realizadas con el fin de cumplir el voto hecho al santo en cuestión (Fig. 17). Documentan las esperanzas y los temores de la gente y dan testimonio de la estrecha relación existente entre el donante y el santo.[8]

Las imágenes votivas no son únicamente cristianas. Pueden encontrarse también, por ejemplo, en muchos santuarios japoneses, y revelan una preocupación similar por las enfermedades o los naufragios. También se realizaban en época precristiana. En la ciudad siciliana de Agrigento hay una iglesia llena de exvotos, de manos, piernas y ojos de plata (o más recientemente de plástico). No muy lejos de allí, en el museo en el que se guardan los restos clásicos de la ciudad, pueden admirarse objetos parecidos de terracota, que datan de antes de la era cristiana. Esas imágenes dan testimonio de las importantes continuidades existentes entre paganismo y cristianismo, que, pese a haber dejado pocas huellas en los textos, tienen gran importancia para los historiadores de la religión.

IMÁGENES Y DEVOCIÓN

Parece que las imágenes desempeñaron un papel cada vez más importante en la vida religiosa de las personas desde finales de la Edad Media. Desde 1460 aproximadamente circulaban una serie de estampas que ilustraban algunos episodios bíblicos, mientras que las devociones particulares contaban con reproducciones de propiedad privada (siempre y cuando la persona estuviera en condiciones de permitirse la adquisición del cuadro). Esas pinturas tenían una forma y una función muy distinta de los iconos de los que hablábamos en la sección anterior. Se centraban en lo que se ha llamado el «detalle dramático», fijando su interés en un episodio concreto del relato sagrado.[9] Un efecto similar es el que logran de forma aún más dramática las escenas del Nuevo Testamento reproducidas por las imágenes coloreadas de tamaño natural existentes en santuarios como el del Sacro Monte de Varallo, una montaña sagrada situada en el norte de Italia, a la que acudían muchos peregrinos y que a finales del siglo XVI se llenó de estatuas. Ante imágenes como éstas, resulta difícil no creer que estamos realmente en Tierra Santa en tiempos de Cristo.[10]

Las imágenes de devoción desempeñaban también un papel importante como consuelo de los enfermos, los moribundos y de las personas que estaban a punto de ser ejecutadas. En la Roma del siglo XVI, por ejemplo, los hermanos de la archicofradía de San Giovanni Decollato («S. Juan Decapitado») tenían la obligación de acompañar a los reos al lugar de su ejecución, enseñándoles pequeñas pinturas de la Crucifixión o del Descendimiento de Cristo (Fig. 18). Se ha dicho que esta costumbre era «una especie de narcótico visual para aliviar el miedo y el dolor del reo durante su terrible viaje hacia el cadalso». Conviene subrayar asimismo que la imagen inducía al reo a identificarse con Cristo y sus sufrimientos.[11]

También las nuevas formas de imágenes sagradas se han relacionado con la difusión de ciertas prácticas de meditación religiosa. La obra anónima del siglo XIII titulada *Meditaciones sobre la vida de Cristo* (atribuida al fraile franciscano S. Buenaventura) comportaba la intensa visualización de los episodios sacros mediante la concentración en los pequeños detalles. En el caso de la Natividad, por ejemplo, el



18. *Descendimiento*, siglo XVI, tabla. San Giovanni Decollato, Roma.

texto exhorta al lector a imaginar el buey, la mula y la Virgen inclinada sobre el Niño. En el caso de la Última Cena, el libro aconseja: «Debes saber que la mesa estaba muy baja y que los comensales se sentaban en el suelo, según la antigua costumbre». El motivo de este ejercicio lo explicaba un predicador italiano del siglo XV en los siguientes términos: «Nuestros sentimientos son exacerbados más por las cosas que se ven que por las que se oyen».[12]

De modo parecido, trescientos años después de S. Buenaventura, en el devocionario titulado *Ejercicios espirituales*, de S. Ignacio de Loyola (1491-1556), publicado en 1548, se exhortaba al lector o al oyente a ver con los ojos de la mente el infierno, Tierra Santa y otros lugares, práctica que S. Ignacio denominaba «composición de lu-

gar». Se exhortaba a los fieles a realizar «un vivo retrato en la imaginación de la longitud, la anchura y la profundidad del infierno», de los «enormes fuegos» y de las almas «con el cuerpo de fuego». Originalmente el texto de S. Ignacio no llevaba ilustraciones, pero en un comentario del siglo XVII escrito por el jesuita español Sebastián Izquierdo (1601-1681), se añadieron al texto una serie de grabados para ayudar al lector en la labor de visualización.[13]

El paso que va de la meditación consciente sobre una imagen sagrada a las visiones místicas que aparentemente se producen por sí solas, no es demasiado grande. En cualquier caso, las visiones místicas a menudo reflejan imágenes materiales. El proceso de Juana de Arco (*ca.* 1412-1431) por herejía y hechicería demuestra que los ingleses que la interrogaron creían que las visiones de S. Miguel y otros ángeles que había tenido la joven habían sido inspiradas por las pinturas, aunque Juana lo negara. Los estudios realizados en torno a otras santas medievales, concretamente Sta. Catalina de Siena y S. Brígida de Suecia, plantean argumentos análogos.[14] La rica vida espiritual de Sta. Teresa de Jesús (1515-1582) se nutrió también de imágenes: se sabe que la impresionó especialmente una determinada efigie de la agonía de Cristo. No podemos dejar de preguntarnos si la famosa experiencia mística representada luego por Bernini, en la que la santa vio a un ángel que le clavaba una flecha, fue inspirada por una imagen o no.[15] Asimismo en Rusia el patriarca del siglo XVII Nikon tuvo varias visiones en las que se le aparecía Cristo con el aspecto que mostraba en los iconos.[16]

Las imágenes positivas de los santos en el cielo tenían su contraposición negativa en las imágenes del infierno y de los demonios, que merecen también ser estudiadas. Hoy día, los paisajes infernales del Bosco (*ca.* 1450-1516), por ejemplo, probablemente resulten más extraños para la mayoría de nosotros que las imágenes de la Luna o de Marte. Cuesta trabajo imaginarse que los hombres de aquella época pudieran creer que un día iban a contemplar lugares como los que pintaba el Bosco, y que el artista se inspirara no sólo en su imaginación, sino también en la literatura mística popular. Emile Mâle decía hablando de las figuras grotescas medievales que salían «de lo más profundo de la conciencia del pueblo». Esas imágenes ofrecen a los historiadores valiosas pistas —siempre y cuando sepan

interpretarlas— acerca de las ansiedades del individuo y de las colectividades en las distintas culturas.[17]

El cambio experimentado por las imágenes del infierno y del demonio, por ejemplo, ayudaría al historiador a elaborar la historia del miedo, tema al que se han dedicado últimamente algunos estudiosos, sobre todo el francés Jean Delumeau.[18] Como ya hemos visto, las imágenes del demonio son raras antes del siglo XII. ¿Por qué se popularizaron en aquella época? ¿Cabe encontrar la respuesta a esta pregunta en las nuevas convenciones introducidas en el terreno de lo que podía o debía representarse o, por el contrario, la aparición de la figura del diablo nos habla de los cambios experimentados en el ámbito de la religión o incluso de las emociones colectivas? Durante los siglo XVI y XVII, la popularidad de las imágenes de aquelarres (cf. Capítulo VII), en las que se mezclan temas festivos y escenas aparentemente infernales, nos da la clave para entender las ansiedades que se ocultaban tras la proliferación de los juicios por brujería típicos de esta época.

Los historiadores pisan un terreno más o menos seguro cuando analizan no ya el paso de la ausencia a la presencia de una imagen, sino los cambios paulatinos o rápidos experimentados por la forma en que se representa una escena tradicional. Durante el siglo XVII, por ejemplo, las ilustraciones de los *Ejercicios espirituales* de S. Ignacio de Loyola muestran de manera harto vívida las penas del infierno, pero, al igual que el texto que pretenden ilustrar, omiten las formas monstruosas que pueblan los cuadros del Bosco. ¿Es esta innovación concreta una pista para entender otras más generales?

IMÁGENES POLÉMICAS

El empleo devoto de las imágenes no fue del agrado de todo el mundo. El temor de que la gente venerara más las imágenes propiamente dichas que lo que representaban produjo a menudo movimientos iconoclastas en diferentes épocas y lugares.[19] Los comentarios de Gregorio Magno en torno a los motivos de colocar imágenes en las iglesias que citábamos anteriormente, fueron escritos como reacción ante las noticias de un incidente iconoclasta ocurrido en Mar-

sella. En Bizancio se produjo un gran estallido iconoclasta durante el siglo VIII. En la Europa occidental hubo oleadas de iconoclasia en las décadas de 1520 y 1560. El interés cada vez mayor por estos movimientos que han demostrado los historiadores durante los últimos decenios tiene mucho que ver con el desarrollo de la «historia desde abajo». Las acciones colectivas de destrucción nos permiten reconstruir las actitudes de las gentes sencillas, que no dejaron testimonios escritos de sus opiniones. Este tipo de testimonios de la respuesta dada por los espectadores serán estudiados con más detalle en el capítulo final del presente volumen.

Una estrategia alternativa tanto al culto y a la destrucción de las imágenes sagradas sería utilizar los medios visuales como arma en las polémicas religiosas. Los protestantes hicieron un gran uso de las imágenes —sobre todo xilografías, que eran baratas y fáciles de transportar— durante los primeros años de la Reforma en Alemania. Lo hicieron con el propósito consciente de llegar a la mayoría de la población, que era analfabeta o semianalfabeta. Se realizaron imágenes «en beneficio de los niños y la gente sencilla» que, como decía Lutero, «son aquellos a los que se hace memorizar la historia sagrada con más facilidad por medio de figuras e imágenes que a través de las meras palabras o doctrinas».[20] Por eso estas fuentes visuales constituyen un documento de la Reforma desde el punto de vista de la gente sencilla, y nos ofrecen una perspectiva raramente perceptible en las fuentes impresas, producidas en realidad por miembros de la minoría culta. Los impresores protestantes se inspiraron en un rico repertorio de chistes populares tradicionales para que sus imágenes acabaran con la Iglesia Católica convirtiéndola en un elemento ridículo. Sus obras ejemplifican vívidamente la teoría del crítico ruso Mikhail Bakhtin acerca del poder subversivo de la risa.[21]

Un amigo de Lutero, el pintor Lucas Cranach (1472-1553), y su taller de Wittenberg produjeron numerosas estampas de carácter polémico, como el famoso *Passional Christi und Antichristi*, que contrapone la vida sencilla de Cristo con la magnificencia y la soberbia de su «vicario», el papa. Así, por ejemplo, una pareja de grabados muestra a Jesús huyendo de los judíos, porque quieren hacerle rey, mientras que, por otro lado, el papa defiende con la espada sus pretensiones de ostentar el poder temporal en los estados de la Iglesia (alusión





19. Lucas Cranach, pareja de grabados pertenecientes al *Passional Christi und Antichristi* (Wittenberg: J. Grunenberg, 1521).



20. Hans Baldung Grien, «Lutero como monje, con aureola y paloma», detalle de una xilografía de los *Acta et res gestae ... in comitiis principum Wormaciae* (Estrasburgo: J. Schott, 1521). British Library, Londres.

evidente a la beligerancia del papa Julio II, muerto en 1513). En otro aparece Cristo coronado de espinas, y el papa con la triple corona o tiara. Cristo lavó los pies a sus discípulos, en cambio el papa ofrece el pie a los cristianos para que se lo besen. Cristo se desplaza a pie, y el papa en coche, etc., etc. (cf. Fig. 19).[22]

Así, pues, la imagen del papa se asoció plásticamente con la codicia y la ambición de dinero, con la soberbia del poder, con el demonio, etc., etc. Por otra parte, Lutero, como señalaba el malogrado Bob Scribner, era presentado como un héroe o incluso como un santo, con su correspondiente aureola y con la paloma sobre la cabeza, para demostrar que, al igual que los autores de los evangelios, estaba inspirado por el Espíritu Santo (Fig. 20).[23] El empleo de la xilografía para divulgar su mensaje, tuvo unas consecuencias que los reformistas nunca previeron. Hacia 1520, el propio crítico del culto de los santos estaba convirtiéndose en objeto de devoción. No sería exagerado hablar de una «folclorización» del protestantismo, de su asimilación con el mundo imaginario de los analfabetos. En una cultura en la que el conocimiento de la lectura y la escritura era muy limitado, las imágenes ofrecen un testimonio de este proceso mucho más rico que el de los textos.

LA CRISIS DE LA IMAGEN

Algunos historiadores como, por ejemplo, Hans Belting, han insinuado que la Reforma supuso un momento de «crisis de la imagen», el paso de lo que podríamos llamar una «cultura de la imagen» a una «cultura textual».[24] El desarrollo de la iconoclasia en la Europa del siglo XVI respalda esta interpretación. En algunos lugares, sobre todo en las zonas calvinistas de Europa a finales del siglo XVI, tenemos testimonios no sólo de estallidos de actividades iconoclastas, sino también de lo que se ha llamado «iconofobia», en el sentido de un «rechazo total de las imágenes».[25]

Sin embargo, sería absurdo exagerar la tesis de Belting y aplicarla a toda la población de la Europa de la época. Otros estudiosos como, por ejemplo, David Freedberg, afirman que las imágenes sagradas conservaron buena parte de su poder tanto en la Europa protestante

como en la católica. Esta tesis se ve corroborada por el hecho de que incluso después de la década de 1520, la gran época de la polémica plástica en Alemania, las imágenes religiosas siguieron desempeñando un papel importante en la cultura luterana. En las iglesias alemanas y escandinavas sigue habiendo cuadros de los siglos XVI y XVII con escenas del Nuevo Testamento.

Un testimonio todavía más vivo de la supervivencia de la imagen en el mundo protestante es el que procede de las visiones místicas. Hacia 1620, un luterano alemán, Johan Engelbrecht, tuvo una serie de visiones del cielo y del infierno, en las que «los santos ángeles eran como una muchedumbre de llamas, y las almas de los elegidos eran como una multitud de chispas o centellas». Unos años más tarde, otra protestante de origen polaco, Kristina Poniatowa, tuvo visiones en las que aparecían leones rojos y azules, un caballo blanco y un águila bicéfala. Estas visiones heráldicas indican que los luteranos desarrollaron su propia cultura plástica. Una impresión análoga es la que ofrecen los cuadros y las estampas de los siglos XVII y XVIII.

La cultura plástica católica también cambió, acentuando a menudo los rasgos criticados por el protestantismo. El Concilio de Trento (1545-1563), que tanto contribuyó a la reorganización del catolicismo de comienzos de la Edad Moderna, reafirmó solemnemente la importancia de las imágenes sagradas, junto con la de las peregrinaciones y el culto de las reliquias. Las propias imágenes contribuirían a reafirmar las doctrinas puestas en entredicho por los protestantes. El éxtasis y la apoteosis de los santos, por ejemplo, tenían por objeto, al parecer, impresionar al espectador y subrayar la diferencia entre las personas santas y los comunes mortales. La proliferación de las representaciones de S. Pedro y de Sta. María Magdalena derramando lágrimas de arrepentimiento ha sido interpretada como una respuesta visual a los ataques de los protestantes contra el sacramento de la confesión.[26]

El estilo cada vez más teatral de las imágenes durante el Barroco, indudablemente formaba parte de este mensaje. Entre otras cosas, ese estilo teatral o retórico expresaba una conciencia de la necesidad de persuadir al espectador, una conciencia mucho menos clara durante la época anterior a la Reforma de Lutero, si es que la había. Así, pues, si añadimos al método iconográfico clásico algunas ideas

tomadas del psicoanálisis, podemos calificar esas imágenes de respuestas a los argumentos de los protestantes a nivel emocional, inconsciente, o, cabría decir, «subliminal». Podría calificárselas también de «propaganda» a favor de la Iglesia Católica. La idea de la propaganda y de la utilización política de las imágenes será el tema que estudiaremos en el próximo capítulo.

IV

PODER Y PROTESTA

> Ceux qui ont gouverné les peuples dans tous les temps ont toujours fait usage des peintures et statues pour leur mieux inspirer des sentiments qu'ils vouloient leur donner.
>
> EL CABALLERO JAUCOURT

El arte religioso analizado en el capítulo anterior se desarrolló durante los primeros siglos del cristianismo mediante la apropiación de diversos elementos pertenecientes al arte de la Roma imperial. La postura frontal de los emperadores y los cónsules sentados en un trono fue adaptada para representar a Cristo y a la Virgen «en majestad», mientras que la aureola imperial se trasladó a los santos.[1]

Por otra parte, desde la Edad Media hasta nuestros días, el tráfico ha ido en sentido contrario, y se ha producido un largo proceso de «secularización», en el sentido de una apropiación y una adaptación de las formas religiosas con fines profanos. Así, por ejemplo, la efigie de *Ricardo III en el trono* pintada en Westminster Hall fue modelada a partir de la imagen de Cristo en Majestad, completando así la trayectoria circular que va de la utilización religiosa de lo secular a la utilización secular de lo religioso. Un ejemplo aún más dramático de secularización es la estampa francesa de tendencias monárquicas llamada *La nueva caballería* (1792), en la que Luis XVI, que acababa de ser guillotinado, aparece colgado de la cruz.

Otros ejemplos son más sutiles. La exposición pública de efigies de gobernantes, cada vez más habitual a partir de la Edad Media, se inspiró, al parecer, en el culto de las imágenes de los santos. Los retratos de Isabel I como Reina Virgen, producidos en masa gracias a la fabricación de plantillas a finales del siglo XVI, sustituyeron a los

de la Virgen María y quizá desempeñaran algunas de sus funciones, rellenando el vacío psicológico creado por la Reforma.[2] Según un manual de etiqueta de la época, los retratos de Luis XIV de Francia expuestos en el palacio de Versalles debían ser tratados con tanto respeto como si el propio rey se encontrara en la misma sala en la que estaban colgados. Los espectadores no podían darles la espalda.[3]

Los estudios acerca de la propaganda visual tratan generalmente o de la Revolución Francesa o del siglo XX, y se centran sobre todo en la Rusia soviética, la Alemania nazi, la Italia fascista o en imágenes polémicas de la Primera y la Segunda Guerra Mundial.[4] En las siguientes páginas nos basaremos en esos estudios, pero intentando situarlos en el marco de la historia de la imagen en la política durante un período de tiempo mucho mayor, desde Augusto hasta Luis XIV. Algunos historiadores ponen en duda la conveniencia de utilizar conceptos modernos, como por ejemplo el de «propaganda», para la época anterior a 1789. No obstante, al margen de que la escultura o la pintura realizaran o no contribución importante al mantenimiento de determinados regímenes, han sido muchos los que han pensado que así era. No sólo en nuestra época los gobernantes han sentido la necesidad de poseer una buena «imagen» pública. Como escribía el caballero Jaucourt en el artículo que sobre la pintura escribió para la *Enciclopedia*, «en todas las épocas, los que han gobernado han utilizado siempre la pintura y la escultura para inspirar en el pueblo los sentimientos adecuados» (*vid. Infra* p. 183). Deberíamos añadir que tanto el grado en el que los gobiernos utilizan las imágenes como el modo en que lo hacen varía considerablemente de una época a otra, como intentaremos demostrar a lo largo del presente capítulo.

Al igual que ocurría con lo sagrado, en este capítulo distinguiremos diversos tipos de imágenes e intentaremos leerlas todas, tanto si su interés se centra en ideas e individuos, como si tienen por objeto mantener o subvertir un determinado ordenamiento político. Las imágenes que cuentan la historia de los acontecimientos políticos se reservan para el Capítulo VIII.

IMÁGENES DE IDEAS

Uno de los métodos de lectura de las imágenes consiste en considerar al «artista un filósofo político», por citar el título de un artículo de Quentin Skinner que reinterpreta el famoso fresco que Ambrogio Lorenzetti pintó en el Palazzo Pubblico de Siena. Naturalmente, el problema de hacer visibles los conceptos abstractos, de concretizarlos, no es sólo de los artistas. La metáfora y el símbolo han desempeñado siempre un papel importante en política.[5] La imagen de Jânio Quadros en 1961, recién elegido presidente de Brasil, con una escoba en la mano para simbolizar su deseo de acabar con la corrupción, no fue sólo un hallazgo televisivo, sino la resurrección de una vieja tradición.

Una metáfora tradicional es la de la nave del estado, en la que el gobernante o su primer ministro ejercen la función de piloto, figura de dicción visible en el cortejo fúnebre del emperador Carlos V en 1558, por ejemplo, cuando se paseó por las calles de Bruselas una nave de tamaño natural. La metáfora fue sagazmente adaptada por Sir John Tenniel (1820-1914) en una viñeta del *Punch* de marzo de 1890, en la que aparecía el káiser Guillermo despidiendo a su canciller, Otto von Bismarck, con la leyenda «Soltando al piloto».

Otra vieja metáfora del gobierno es la del caballo y el jinete, comparación implícita en las estatuas ecuestres de los gobernantes que analizaremos más adelante y que queda plenamente patente en el retrato del príncipe Baltasar Carlos, hijo y heredero de Felipe IV de España, en la escuela de equitación, pintado por Velázquez. Quizá resulte ilustrativo yuxtaponer a este cuadro cierto tratado de pensamiento político de la misma época, la *Idea de un príncipe cristiano* (1640), obra del escritor español Diego de Saavedra Fajardo, en la que se desarrolla dicha metáfora recomendando al príncipe «domar el potro del poder» mediante el «bocado de la voluntad ... la brida de la razón, las riendas de la política, el látigo de la justicia, y la espuela del valor», pero sobre todo mediante «los estribos de la prudencia». En tiempos de la Revolución Americana, un dibujante inglés daría un nuevo giro a la metáfora pintando la imagen del «Caballo de América derribando a su dueño».

Los conceptos abstractos han sido representados por medio de la personificación desde la época de los griegos, si no antes. Las figuras de la Justicia, la Victoria, la Libertad, etc., suelen ser femeninas. En un famoso diccionario de imágenes renacentista, la *Iconología* de Cesare Ripa (1593), hasta la «Virilidad» aparece representada por un mujer. En la tradición occidental, el número de esas personificaciones ha ido aumentando paulatinamente. Britania, por ejemplo, igual que su equivalente masculino, John Bull, data del siglo XVIII. A partir de la Revolución Francesa, se realizaron numerosos intentos de traducir al lenguaje visual los ideales de libertad, igualdad y fraternidad. La libertad, por ejemplo, sería simbolizada por el gorro rojo, una versión modernizada del gorro frigio asociado en la época clásica con la liberación de los esclavos. En los grabados revolucionarios la igualdad aparece representada como una mujer que sujeta una balanza, lo mismo que la imagen tradicional de la Justicia, pero sin venda en los ojos.[6]

Especialmente la Libertad ha desarrollado una iconografía característica, basada en la tradición clásica, que ha ido transformándose según los cambios experimentados por las circunstancias políticas y el talento de los distintos artistas. Los tres ejemplos que pasamos a exponer ilustran lo que podríamos llamar «tres conceptos de la libertad», aprovechando la expresión de Sir Isaiah Berlin.

El cuadro de Eugène Delacroix *La Libertad conduciendo al pueblo* (Fig. 21) es con diferencia la más famosa de las innumerables imágenes de la libertad producidas por pintores, escultores y broncistas después de la sublevación de París del 27-29 de julio de 1830, llamada posteriormente la Revolución de 1830, que acabó con el derrocamiento de Carlos X. Delacroix representa a la Libertad en parte como una diosa (inspirándose en una estatua griega de la Victoria), y en parte como una mujer del pueblo, que blande en una mano la bandera tricolor y en la otra un mosquete, con el pecho descubierto y tocada con el gorro frigio (alusión clásica), como símbolo de la libertad, en nombre de la cual se hizo la revolución. En cuanto al «pueblo», el hombre que lleva chistera ha sido interpretado a veces por un burgués precisamente por su tocado. En realidad, muchos franceses de clase obrera usaban chistera por aquel entonces. En cualquier caso, un examen más detallado de su vestimenta, sobre todo del cinturón y los pantalones, demuestra que se trata de un trabajador manual, otro ejemplo de la importancia de los pequeños detalles. El cuadro nos ofrece una interpretación de los acontecimientos de 1830 realizada por un contemporáneo de los hechos, y la asocia con los ideales de la revolución de 1789, a la que rindió homenaje el nuevo «rey-ciudadano» Luis Felipe de Orléans cuando resucitó el uso de la bandera tricolor como símbolo de Francia. En 1831, *La Libertad conduciendo al pueblo* fue comprada por el gobierno francés, como si la interpretación de los sucesos ocurridos poco antes que hacía el cuadro fuera la oficial. Su historia posterior será analizada más adelante (cf. Capítulo XXI).[7]



21. Eugène Delacroix, *La libertad conduciendo al pueblo*, 1830-1831, óleo sobre lienzo. Museo del Louvre, París.

La Estatua de la Libertad (Fig. 22), diseñada por el escultor francés Frédéric Auguste Bartholdi (1834-1904) e inaugurada en 1886,



22. Frédéric Auguste Bartholdi, *Estatua de la Libertad*, Nueva York, 1884-1886.

es todavía más famosa, y combina la imagen de un moderno Coloso de Rodas que guarda el puerto de Nueva York, con un mensaje ideológico. No obstante, Marina Warner seguramente está en lo cierto al contrastar esta figura «grave de matrona», como la califica la autora, con la mujer de aspecto mucho más liberado pintada por Delacroix. Una vez más, algunos detalles iconográficos refuerzan el mensaje de la estatua. Las cadenas rotas que lleva a los pies, atributo tradicional de la Libertad, ponen de manifiesto su identidad, mientras que la antorcha que sujeta con la diestra alude a la concepción de la figura que originalmente tuvo su autor como la «Libertad iluminando el mundo». El mensaje político de la estatua queda patente —al menos para quienes puedan leerla— en la tablilla que lleva en la otra mano con la inscripción: «4 de julio de 1776». Fueran cuales fuesen las ideas particulares del escultor francés, las pistas iconográficas obligan a sacar la conclusión de que lo que se celebra públicamente es la Revolución Americana, no la Francesa. La aureola, en lugar del gorro frigio, confiere a la Libertad el aspecto de una santa, de suerte que resulta tentador imaginar que, al verla, los emigrantes italianos o polacos que llegaban a la isla de Ellis —donde eran «examinados», antes de que se les permitiera la entrada en los Estados Unidos— creyeran que se trataba de una imagen de la Virgen María, la patrona de los marineros, la «Estrella de los mares».[8]

Reflejo de la Estatua de la Libertad en muchos aspectos, aunque muy diferente de ella en otros, la estatua de la diosa de la democracia de diez metros de altura (según otras fuentes, sólo de ocho) erigida

en la plaza de Tian-an-Men de Pekín el 30 de mayo de 1989 por los estudiantes de la Escuela Central de Bellas Artes (Fig. 23), constituye un testimonio revelador de recepción creativa, así como de los ideales políticos de los manifestantes. La efigie, fabricada en yeso, alambre y goma-espuma, recibió en su momento diversos nombres: diosa de la democracia, de la libertad o de la nación. Algunos observadores occidentales asimilaron la estatua rápidamente —quizá incluso se dieran demasiada prisa— con su prototipo americano, poniendo de manifiesto no sólo su etnocentrismo, sino también, una vez más, el carácter elusivo de la iconografía y la necesidad del análisis contextual. Los medios de comunicación oficiales de China ofrecieron una interpretación semejante justamente por motivos opuestos, pues la analogía con la estatua americana les permitía acusar a la imagen de los estudiantes de ser ajena al país, de representar una invasión ex-



23. Estatua china de la Diosa de la Democracia, 1989, yeso. Plaza de Tien-an-Men, Pekín (destruida).



24. Diego Rivera, *El ingenio de azúcar* (1923), del ciclo de frescos *Cosmografía del Méjico moderno*, 1923-1928. Ministerio de Educación (Tribunal de Trabajo), Ciudad de Méjico.

tranjera de la cultura china. No obstante, el estilo característico del realismo socialista que tenía la estatua, acorde con la tradición establecida durante la época de Mao Zedong, nos lleva hasta cierto punto a desechar esa interpretación. Cabría decir que la diosa alude al culto americano a la libertad sin identificarse con él.[9]

El nacionalismo resulta relativamente fácil de expresar en imágenes, tanto si éstas caricaturizan a los extranjeros (como en el caso de los franceses peludos de Hogarth), como si celebran los grandes acontecimientos de la historia de una nación. Otra manera de expresar los sentimientos nacionales o nacionalistas consiste en evocar el estilo del arte popular de la región, como ocurre con el llamado «estilo patrio» (*Heimatstil*) de los pintores alemanes y suizos de comienzos del siglo XX. Otra sería representar el paisaje característico de la

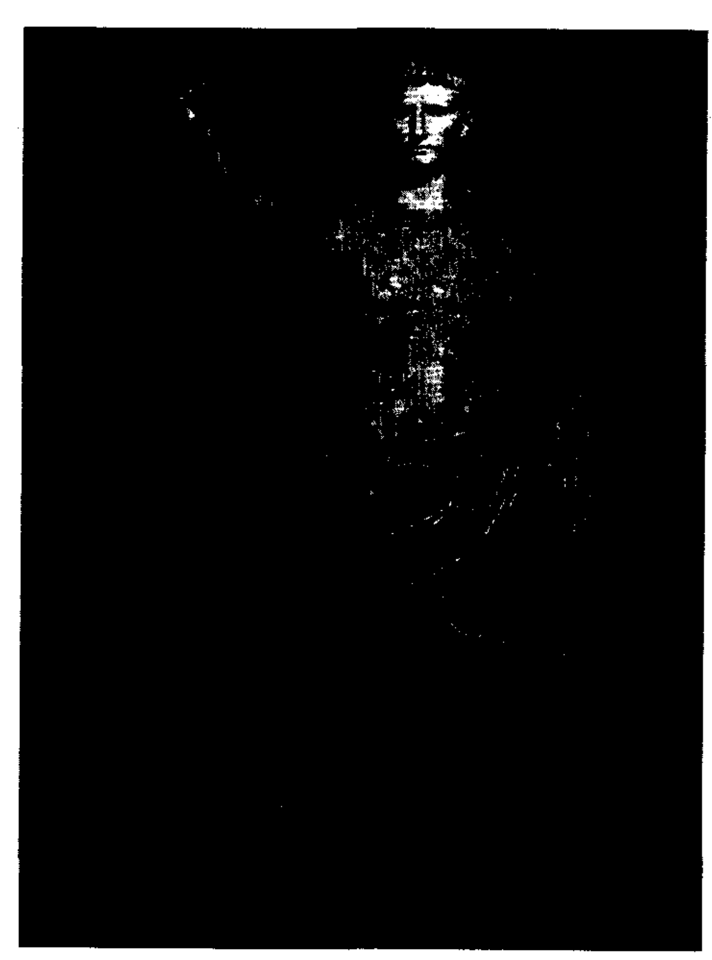
región, como en la caso de la «naturaleza nórdica» mencionada anteriormente (Capítulo II).

También el socialismo ha sido traducido en forma visual por los artistas de la URSS y de otros países, según el modelo del «realismo socialista», celebrando el trabajo de las fábricas y de las explotaciones agrícolas colectivas (cf. Capítulo VI). Por otro lado, los murales de Diego Rivera y sus colegas, encargados por el gobierno mejicano post-revolucionario a partir de los años veinte, fueron calificados por los propios artistas de «arte combativo y educativo», de arte para el pueblo, destinado a transmitir mensajes tales como el de la dignidad de los indios, los males del capitalismo y la importancia del trabajo (Fig. 24). Como en el caso de Rusia, los mensajes visuales eran reforzados en ocasiones mediante textos de carácter didáctico o exhortatorio tales como «el que quiera comer, que trabaje». Una vez más, el iconotexto se consideró más eficaz que la imagen sola.[10]

IMÁGENES DE INDIVIDUOS

Una solución más habitual del problema que comporta concretizar lo abstracto consiste en mostrar al individuo como encarnación de ideas o valores. En la tradición occidental, la Antigüedad clásica ya estableció una serie de convenciones para la representación del gobernante como héroe o como personaje sobrehumano. Fijando su atención no ya en los monumentos concretos, sino en «la totalidad de las imágenes que pudiera contemplar un hombre de la época», el especialista en historia antigua Paul Zanker ha sostenido la tesis de que el desarrollo del Imperio Romano en tiempos de Augusto (cuyo gobierno se prolongó de 27 a.C. a 14 d.C.) requirió la creación de un nuevo lenguaje visual estandarizado en consonancia con sus afanes de centralización. A partir de 27 a.C. se realizaron retratos idealizados de Augusto, llamado hasta entonces Octaviano, el más famoso de los cuales es la estatua de mármol de tamaño superior al natural conservada en la actualidad en el Museo Gregoriano Profano (Fig. 25).

En esa imagen memorable, Augusto es representado vestido con armadura, llevando una lanza o estandarte, y levantando el brazo



25. Estatua del emperador Augusto (63 a.C.-14 d.C.), piedra. Museo Gregoriano Profano, Roma.

como si estuviera proclamando su victoria. Los detalles más nimios de la escena representada en la coraza refuerzan el mensaje —al menos para los espectadores que se acerquen lo bastante como para contemplarlos—, al mostrar a los partos vencidos devolviendo los estandartes romanos capturados por ellos en otro tiempo. Los pies des-

calzos del soberano no son un signo de humildad, como pudiera pensar el espectador moderno, sino que son un medio de asimilar a Augusto con la divinidad. Durante su dilatado reinado, la imagen oficial de Augusto fue siempre la misma, como si el emperador hubiera descubierto la fuente de la eterna juventud.[11]

Las imágenes de los gobernantes suelen tener un carácter triunfalista. La iconografía clásica del triunfo, expresada a través del ritual y de la escultura o la arquitectura, incluía la erección de arcos, como el de Constantino en Roma, así como una serie de detalles decorativos tales como las guirnaldas de laurel, trofeos, cautivos, procesiones, y personificaciones de la victoria (en forma de mujer alada) y de la fama (en forma de mujer con una trompeta). Las dimensiones de las estatuas, a veces colosales, eran un elemento más del mensaje de afirmación que comportaban, como ocurre con la cabeza del emperador Constantino que aún podemos contemplar en el Palazzo dei Conservatori de Roma, o con la estatua ecuestre de Luis XIV erigida en la Place Louis-le-Grand de París, tan grande que, mientras la levantaban, los obreros podían almorzar en el vientre del caballo.[12]

Las estatuas ecuestres, como la del emperador Marco Aurelio cubierto con un manto y su característica cabellera rizada (su reinado se prolongó desde 161 a 180 d.C.), que durante tanto tiempo estuvo expuesta en el Capitolio de Roma —en la actualidad ha sido sustituida por una copia— venían a hacer visible y palpable la metáfora del gobierno como ejercicio de equitación (Fig. 26). El monumento ecuestre fue resucitado en la Italia renacentista, afirmando su autoridad sobre la plaza en la que fuera erigido, lo mismo que el príncipe la ejercía sobre sus dominios. A partir del siglo XVI, esos «jinetes de bronce», como los llamaba Alexander Pushkin, se difundieron por toda Europa: cf. la estatua del gran duque Cosimo de' Medici en la Piazza della Signoria de Florencia, las de Enrique IV, Luis XIII y Luis XIV en París, las de Felipe III y Felipe IV en Madrid, la del «Gran Elector» Federico Guillermo de Brandenburgo (que reinó de 1640 a 1688) en Berlín, etc. Esta recuperación de la tradición clásica, como la de llamar nuevo Alejandro o segundo Augusto incluso a príncipes de poca monta, constituía una referencia más a la tradición clásica. La mayoría de los monarcas se contentaban con una de esas estatuas, pero los consejeros de Luis XIV organizaron lo que ha dado en lla-



26. Estatua del emperador Marco Aurelio (121-180 d.C.), bronce. Museo Capitolino, Roma.

marse toda una «campaña de estatuas», en virtud de la cual se erigieron efigies del rey no sólo en París, sino también en Arles, Caen, Dijon, Grenoble, Lyon y otras ciudades.[13] Uno de los ejemplos más memorables de la larga serie de figuras ecuestres es el que dio lugar a la famosa expresión de Pushkin —«jinetes de bronce»—, a saber, la estatua de Pedro el Grande encargada por la zarina Catalina al escultor francés Étienne-Maurice Falconet, erigida en 1782.

Los propios príncipes eran considerados imágenes o iconos. Su atavío, su postura y las riquezas que los rodeaban transmitían un profundo sentido de majestad y de poder, como ocurre con sus retratos

pintados o esculpidos. Algunos observadores modernos llamaron pronto la atención sobre esta analogía, por ejemplo el embajador inglés Christopher Tunstall, que decía del emperador Carlos V que era «tan inconmovible como un ídolo», o el teórico de la política italiano Traiano Boccalini, que decía del virrey español de Nápoles que tenía una apariencia tan grave y tan inmóvil «que nunca sabré si era un hombre o una talla de madera».

Estas expresiones dan pie a las manifestaciones de los observadores modernos. Deberíamos mirar las estatuas principescas o los «retratos oficiales» no ya como imágenes ilusionistas de un individuo, con el aspecto que tenían en ese momento, sino como mero teatro, como la representación pública de una personalidad idealizada. Los gobernantes aparecen representados por regla general no ya con sus ropas de diario, sino con el traje de los antiguos romanos, o con armadura, o con el manto de la coronación, con el fin de mostrar una apariencia más digna. La figura ecuestre suele aparecer aplastando a sus enemigos, internos o externos, personificaciones de la rebelión y el desorden o de los países rivales. Un famoso ejemplo de ello sería la estatua de Carlos V de tamaño natural realizada por el escultor italiano Leone Leoni, en la que el emperador, con la lanza en la mano, se yergue sobre una figura encadenada que lleva una cartela con el nombre «Furia». Otro sería la figura de Luis XIV, coronado de laurel por un personaje alado (la Victoria), aplastando a un perro de tres cabezas (que representaría la Triple Alianza de los enemigos de Luis, el Imperio, la Gran Bretaña y los Países Bajos), y acompañado de unos cuantos cautivos encadenados. Esta estatua se levantó en otro tiempo en la Place des Victoires de París. Destruida en 1792, la conocemos por un grabado de 1680 aproximadamente (Fig. 27).

Los ejemplos citados hasta ahora corresponden a la época de la monarquía personal, de la creencia en el «derecho divino» a ejercer el poder que tenían los príncipes, y del «absolutismo», esto es, la teoría que afirmaba que el gobernante estaba por encima de la ley. ¿Qué les ocurrió a las imágenes cuando cambió este sistema político, especialmente a partir de 1789? ¿Cómo se adaptaron las convenciones de la retratística real a la ideología de progreso, modernidad, libertad, igualdad y fraternidad? Durante los siglos XIX y XX se propusieron diversas soluciones al problema. El atuendo y la expresión de Luis Fe-



27. Nicolas Arnoult, grabado con una estatua (en la actualidad perdida) de Luis XIV, obra de Martin Desjardins, *ca.* 1686, en otro tiempo en la Place des Victoires, París.

lipe (analizados en el Capítulo I) evocan el apodo que se le daba familiarmente, «Igualdad» (*Égalité*). Unos años antes, el retrato de Napoleón en su estudio (Fig. 28) realizado por Jacques-Louis David (1748-1825), presentaba un aspecto relativamente nuevo del poder, a saber, el del soberano como burócrata, encadenado a su escritorio incluso a altas horas de la madrugada (en el cuadro aparece una vela encendida y un reloj que marca casi las cuatro y cuarto). El cuadro de David se convirtió en un modelo de representación de gobernantes tan dispares como Luis XVIII (cf. Gérard, *Luis XVIII en su gabinete* [1824]) o Stalin (cf. Reschetnikov, *Stalin en su despacho*).

Otra forma de adaptación a la época de la democracia fue subrayar la virilidad, la juventud y la condición atlética del líder. A Mussolini, por ejemplo, le gustaba ser fotografiado corriendo, tanto en uniforme como en pantalón corto (Fig. 29). Varios presidentes de los



28. Jacques-Louis David, *El emperador Napoleón en su despacho de las Tullerías*, 1812, óleo sobre lienzo. National Gallery of Arts, Washington, DC.

Estados Unidos han sido fotografiados jugando al golf. Esas imágenes forman parte de lo que podríamos denominar el «estilo demótico» de gobierno. Otro ejemplo de este estilo serían las fotografías de las visitas a fábricas, en las que el jefe del estado habla con los obreros humildes y les estrecha la mano, o las imágenes de «paseos» en las que los políticos besan a niños, o los cuadros que muestran la accesibilidad del gobernante, como en el cuadro de Wladimir Serov, *Comisión de campesinos visitando a Lenin* (Fig. 30), en el que vemos al hombre más poderoso de Rusia escuchando atentamente a tres campesinos, dos de ellos sentados a la mesa, y tomando nota de sus peticiones.

Los nuevos medios de comunicación también han aportado su granito de arena al mito de los gobernantes. Las imágenes de Hitler, Mussolini y Stalin son tan inseparables de los pósters que los representan en estilo heroico como de la radio que amplificaba sus voces. El cine (cf. Capítulo VIII) también hizo su contribución. La película *El triunfo de la voluntad* (1935), de Leni Riefenstahl, realizada con el



29. Mussolini corriendo por la playa de Riccione, hacia 1930, fotografía.



30. Vladimir Serov, *Comisión de campesinos visitando a Lenin*, 1950, óleo sobre lienzo. Galería estatal Tretyakov, Moscú.

apoyo personal de Hitler, mostraba al Führer adorado por sus fervientes seguidores.[14] Hoy día, los fotógrafos de prensa y los equipos de televisión producen imágenes de líderes políticos tan influyentes como efímeras. Su iconografía merecería un estudio detallado. Por ejemplo, podría hacerse una serie de fotografías de las campañas de los candidatos a la presidencia de los Estados Unidos para poner de manifiesto con mayor claridad determinados cambios tales como la importancia cada vez mayor de la esposa del candidato, especialmente durante el período que va de Jackie Kennedy a Hillary Clinton.

También debemos subrayar la importancia de lo que cabría llamar «asesoría de imagen». En *El triunfo de la voluntad*, Hitler aparecía fotografiado de abajo a arriba con el cielo como telón de fondo, para que pareciera más alto y más heroico. Ese mismo recurso fue adoptado en el retrato de Stalin realizado por Fyodor Shurpin (cf. Fig. 10). Mussolini, otro dictador de corta estatura, se subía a un taburete cuando pasaba revista a sus tropas. Asimismo, las fotografías de Nicolae Ceaușescu eran retocadas para quitarle las arrugas antes de ser publicadas en *Scînteia*, el periódico oficial del Partido Comunista Rumano. Además Ceaușescu era bastante bajito y las autoridades se tomaron muchas molestias para disimularlo. Según su intérprete de inglés, «las fotos de Ceaușescu en el aeropuerto con dignatarios extranjeros eran tomadas siempre desde un ángulo en escorzo, para que pareciera tan alto o más que los otros».[15] Sin necesidad de irnos tan lejos, una comparación entre las fotografías de la familia real británica en los periódicos ingleses y en la prensa extranjera, bastará para demostrar la importancia de la auto-censura.

Las continuidades entre los estados modernos y los viejos regímenes son tan importantes como los cambios acontecidos desde 1789. La «asesoría de imagen» quizá sea nueva como expresión, pero no como idea. Por ejemplo, Luis XIV usaba tacones altos y no era representado demasiado cerca de su hijo, porque el Delfín era más alto que él. Napoleón se hizo retratar tres veces con las ropas de la coronación (por David, Ingres, y Gérard), creando así una serie de retratos oficiales del estilo de la que describíamos en el Capítulo I, aunque rompió la convención poniéndose una corona de laurel, en vez de la corona real, y empuñando un cetro del tamaño de una lanza. En el siglo XX el gran líder ha sido representado a menudo de uniforme (el equivalente moderno de la armadura), y a veces incluso a caballo. Mussolini fue representado como militar con casco, y Hitler se dejó retratar literalmente como caballero, con una armadura resplandeciente (Fig. 31), para indicar que estaba inmerso en una especie de cruzada.

La tradición clásica del coloso, asociada a Alejandro Magno, fue resucitada en la URSS. Se aprobó un proyecto destinado a coronar el Palacio de los Sóviets de Moscú con una estatua de Lenin de 100 metros de altura (como en el caso de Alejandro Magno, el plan no se llevó



31. Hubert Lanziger, *Hitler en figura de abanderado*, hacia 1930 (?), óleo sobre lienzo. US Army Art Collection, Washington, DC.

nunca a cabo). Aunque Napoleón no fuera el primero en hacerse retratar con la mano metida en el chaleco, este gesto quedó asociado eternamente con él (Fig. 28). Por eso muchos gobernantes de época posterior lo adoptaron, entre ellos Mussolini y Stalin (cf. Fig. 32).



32. Boris Karpov, *Retrato de Stalin*, 1949, óleo sobre lienzo. Paradero desconocido.

En ocasiones se representa al caudillo como si fuera un santo. David, por ejemplo, pintó al líder asesinado de la Revolución Francesa, Marat, como un mártir, o mejor dicho como un Cristo: su cadáver aparece en la bañera en la postura tradicional del Cristo bajado de la

cruz. Unos años antes, Benjamin West había representado la muerte del general Wolfe de un modo parecido. En el siglo XX, Lenin fue presentado en ocasiones como si fuera un santo, haciendo un gesto elocuente sobre un fondo de nubes, como en el cuadro de Aleksandr Gerasimov *Lenin en la tribuna* (1930), o bien como una imagen en una hornacina, por ejemplo en *El líder, el maestro y el camarada* (1937) de Grigory Stregal. A menudo se hacían manifestaciones portando retratos gigantescos de Lenin, Stalin (Fig. 32), Hitler, Mussolini, Mao, Ceaușescu y otros líderes políticos, como si fueran iconos llevados en procesión. En ocasiones esas efigies han sido calificadas de «arte totalitario».[16] Las semejanzas entre las imágenes políticas comunistas y fascistas de mediados del siglo XX resultan sorprendentes, aunque desde luego conviene señalar que, como se encarga de recordarnos la imagen de Augusto (Fig. 25), ni la adulación ni la idealización fueron inventadas en el siglo XX.

Los regímenes democráticos fomentan los retratos de primeros ministros, y los socialistas fomentan las imágenes idealizadas de los trabajadores. Éstos suelen ser figuras estereotipadas, típicos obreros del campo o de las fábricas, pero a veces se escogen individuos ejemplares, por ejemplo Gregor Stakhanov, minero cuya enorme capacidad de trabajo lo convirtió en el prototipo del «stakhanovista». Su retrato fue pintado por Leonid Kotlyanov en 1938. Numerosos héroes menores son conmemorados en estatuas colocadas en lugares públicos, y si se efectuara un recuento de la población de monumentos escultóricos existentes en una ciudad como Londres o París, señalando la proporción de generales, políticos, poetas y otros personajes de relevancia social, descubriríamos muchos datos importantes relacionados con la cultura política local (determinada, naturalmente, por los comités que encargaban las esculturas).

En París, por ejemplo, en ese «panteón al aire libre», como ha sido llamado, podemos ver a intelectuales como Voltaire, Diderot (en el Boulevard Saint-Germain), o Rousseau. En Amberes, Rubens se hizo famoso desde que se erigió una estatua suya en 1840, seguido al poco tiempo por Rembrandt en Amsterdam (1852). En Londres, en cambio, probablemente la primera imagen que se le viene a uno a la cabeza es la figura de Nelson en su columna de Trafalgar Square (1843), o quizá la de Wellington en Hyde Park Corner (1846), aun-



33. Richard Westmacott, *Charles James Fox*, 1810-1814, bronce. Bloomsbury Square, Londres.

que existe una legión de monumentos a otros generales. Por otra parte, quizá nos diga algo significativo acerca de la cultura política británica el hecho de que también tengan un lugar en las plazas de Londres políticos radicales como Charles James Fox (Fig. 33), en Bloomsbury Square (1816), el primer político honrado con un monumento público por sus contemporáneos, o el mayor Cartwright en Cartwright Gardens (1831), u Oliver Cromwell, cuya estatua fue colocada delante del Parlamento en 1899, para celebrar el tercer centenario de su nacimiento. Los héroes de la literatura y el arte, como Shakespeare en Leicester Square (1874), o Joshua Reynolds delante de la Royal Academy (1931) hicieron su aparición bastante más tarde, y siguen siendo menos visibles que los militares o los estadistas.

Naturalmente la población escultórica es en su mayoría masculina, y las excepciones a la regla más notorias son los monumentos a la reina Victoria, a Florence Nightingale en Waterloo Station (1915), y a Edith Cavell en St Martin's Place (1920). Estas dos últimas deben su entrada al club de las estatuas al hecho de que fueron enfermeras que participaron en guerras importantes. Se dedicó un monumento a la señora Cavell porque fue fusilada por los alemanes por ayudar a escapar de Bélgica a unos soldados ingleses.[17]

La forma en que son representados estos personajes también nos dice muchas cosas. La supervivencia de la estatua ecuestre hasta bien entrado el siglo XX, como demuestra el caso del monumento al mariscal de campo Haig en Whitehall (1937), nos habla de los valores tradicionales de las elites inglesas, incluso después de la Primera Guerra Mundial. Lo mismo ocurre con la supervivencia de la indumentaria romana hasta el siglo XIX. Por ejemplo, el escultor Richard Westmacott (1775-1856) representó a Charles James Fox (Fig. 33) con la típica toga romana. Como muchos contemporáneos suyos, el artista se mostraba reacio a representar a un estadista con levita y pantalón (en 1770, el pintor americano Benjamin West dejó boquiabiertos a muchos espectadores al representar la muerte del general Wolfe con el uniforme del ejército que llevaba cuando perdió la vida). También se ha comentado la habilidad de Westmacott como asesor de imagen. Fox aparece sentado porque era «demasiado corpulento para aparentar un aspecto digno estando de pie». El mensaje político del monumento queda patente en el rollo de pergamino que lleva Fox en la mano y que representa a la libertad en forma de la Carta Magna. Debemos subrayar el lugar en el que se colocó el monumento, cerca del Museo Británico. La estatua fue erigida en «territorio whig», en Bloomsbury, pues por aquel entonces, como ha señalado Nicholas Penny, Fox se había convertido en objeto de culto de los whig.[18]

IMÁGENES SUBVERSIVAS

La iconoclasia no es un fenómeno exclusivamente religioso. Existe también la iconoclasia política o «vandalismo». Este último término fue acuñado por el abate Henri Grégoire (1750-1831), partidario de

la Revolución Francesa, pero contrario a las acciones que él consideraba excesos. A pesar de todo, Grégoire reconocía la importancia del principal argumento de los iconoclastas, expuesto también en este capítulo, a saber, que las imágenes propagan unos determinados valores. Decía de los monumentos del antiguo régimen que estaban «contaminados por la mitología» y que llevaban «la impronta del realismo y del feudalismo». Apoyó la retirada de esos monumentos, pero propuso que no fueran destruidos, sino depositados en museos. A la hora de la verdad, numerosos monumentos fueron demolidos en 1792, entre ellos las dos estatuas de Luis XIV mencionadas anteriormente, la de la Place Louis-le-Grand, que pasó a llamarse Place Vendôme, y la de la Place des Victoires.[19]

Otras muchas revoluciones han destruido los monumentos asociados al régimen anterior. Durante la Comuna de París de 1871, el pintor Gustave Courbet fue responsable de la demolición de la columna existente en la Place Vendôme y de la estatua de Napoleón que la coronaba y que había sustituido a la de Luis XIV. La Revolución Rusa fue acompañada de la demolición de las estaturas de los zares, acción registrada parcialmente en película por aquel entonces, y durante la Revolución Húngara de 1956 se destruyó el monumento a Stalin de Budapest. La caída del Muro de Berlín vino acompañada a partir de 1989 por la demolición de numerosas estatuas, entre ellas la del director de la policía secreta Felix Dzerzhinsky (en Varsovia y en Moscú) y la de Lenin (en Berlín, Bucarest, y muchas otras ciudades). Por otro lado en China, aunque en 1988 fueron derribadas en los campus universitarios unas cuantas estatuas de Mao Zedong, el acto más famoso de iconoclasia tuvo un carácter más conservador que radical. Fue obra del ejército, que destruyó a la diosa de la democracia colocada en la plaza de Tian-an-Men en 1989, a los pocos días de su erección.[20]

Por otra parte, las propias imágenes pueden llevar a cabo una labor subversiva. Incluso un monumento público puede ser ocasionalmente subversivo. Hoy día, los turistas que acuden a la plaza de Campo dei Fiori de Roma probablemente den por descontada la presencia de la estatua de Giordano Bruno, si es que tan sólo se fijan en ella. En su momento, sin embargo, la erección de la estatua en 1889, tras varias décadas de controversia, supuso un acto no exento de dramatismo. La efigie del famoso hereje fue colocada deliberadamente en el lugar mismo en que había sido quemado en la hoguera en 1600, y su colocación supuso todo un desafío al papa aprovechando que el primer ministro italiano era deísta y masón. En cierto modo era un monumento al anticlericalismo.[21]

Más recientemente, se ha producido una reacción en contra de las formas monumentales. El estilo antiheroico y minimalista de ciertos monumentos o «contra-monumentos» públicos, expresa y fomenta un escepticismo frente a las concepciones heroicas de la historia y la política. Un famoso ejemplo de esta nueva tendencia es el Monumento Contra el Fascismo (1986) erigido en Hamburgo, obra de Jochen y Esther Gerz. Su columna inclinada fue proyectada con la intención de que fuera no eterna, sino efímera, y de que desapareciera de la vista hacia 1990. Daba la impresión de que la época de los «héroes a caballo» finalmente había terminado.[22]

En otro ejemplo de secularización, el arsenal de técnicas desarrolladas en aras de la polémica religiosa durante la Reforma (cf. Capítulo III), fue aprovechado para su utilización con fines políticos. La campaña de imagen contra Luis XIV llevada a cabo por los artistas holandeses tras la invasión de su país por las tropas francesas en 1672 supuso una continuación de la guerra por otros medios, a través de la parodia de las medallas oficiales y de la representación del «rey sol» como Faetonte, un conductor incompetente que se estrelló con su carro celeste.[23]

En Inglaterra, la aparición de las ilustraciones de carácter político hacia 1730 ha sido puesta en relación con el nacimiento de una oposición oficial al gobierno. En Francia, esas caricaturas se relacionaron con la Revolución de 1789, en otra guerra de imágenes (cf. Capítulo VIII) en la que se produjeron más de 6000 grabados, ampliando de ese modo la esfera pública y extendiendo el debate político a la población analfabeta. A partir de 1789 ya no tiene nada de anacrónico hablar de «propaganda». El periodista revolucionario Camille Desmoulins (1760-1794), por ejemplo, comparaba «la propagación del patriotismo» con la del cristianismo, mientras que los monárquicos desterrados denunciaban la «propaganda» de la Revolución. A partir de 1789, la propaganda visual ha ocupado un lugar importante en la historia política moderna.[24]

No obstante, la utilización política de la imagen no debería reducirse a los intentos de manipulación de la opinión pública. Entre la invención del periódico y la invención de la televisión, por ejemplo, las caricaturas y las viñetas han realizado una aportación fundamental al debate político, desterrando la mistificación del poder y fomentando la participación de la gente sencilla en los asuntos de estado. Esos dibujos consiguieron dichos objetos mediante la presentación de temas controvertidos de una forma simple, concreta y memorable, y mostrando a los principales actores del drama político como mortales falibles y en modo alguno heroicos. De ahí que la obra del dibujante James Gillray (1756-1815), por ejemplo, ofrezca hoy día a los historiadores un panorama interesantísimo de la política inglesa del siglo XVIII vista desde abajo. Honoré Daumier (1808-1879), crítico descarnado del rey Luis Felipe, ofrece un panorama parecido de las actitudes políticas de la Francia del siglo XIX, y David Low (1892-1963), el creador del Coronel Blimp, nos permite asomarnos a la escena política de la Inglaterra de la primera mitad del siglo XX. La popularidad de sus caricaturas en el momento de su publicación indica que tocaron la fibra del público. Por eso pueden ser utilizadas con cierta garantía para reconstruir unas actitudes o mentalidades políticas perdidas.

V

LA CULTURA MATERIAL A TRAVÉS DE LAS IMÁGENES

> «No lograré nunca hacerle comprender
> la importancia de unas mangas... o los asuntos
> tan importantes que dependen de un cordón.»
>
> SHERLOCK HOLMES AL DR. WATSON
> EN *UN CASO DE IDENTIDAD* DE ARTHUR CONAN DOYLE

Los dos últimos capítulos trataban fundamentalmente de lo que las imágenes pueden revelar o implicar con respecto a las ideas, actitudes y mentalidades durante las diversas épocas. En éste, en cambio, haremos hincapié en los testimonios en el sentido literal del término, o lo que es lo mismo, en los usos de las imágenes en el proceso de reconstrucción de la cultura material del pasado, tanto en los museos como en los libros de historia. Las imágenes son particularmente valiosas para la reconstrucción de la cultura cotidiana de la gente sencilla: por ejemplo sus casas, construidas a veces con materiales no destinados a durar mucho tiempo. En este sentido, el cuadro de John White que representa un poblado indio de Virginia hacia 1580 (cf. Fig. 3), por ejemplo, resulta imprescindible.

El valor de las imágenes como testimonio para la historia del vestido es evidente. Algunas prendas de vestir han sobrevivido durante milenios, pero para pasar de la prenda aislada al conjunto y entender qué cosa iba con qué otra, es necesario recurrir a los cuadros y a las estampas, así como a los muñecos antiguos, sobre todo a los del siglo XVIII y posteriores. De ese modo, el historiador francés Fernand Braudel (1902-1985), se basó en la pintura para documentar la difusión de las modas española y francesa en Inglaterra, Italia y Polonia durante los siglos XVII y XVIII. Otro historiador francés, Daniel Ro-

che, ha utilizado no sólo los inventarios, sino también cuadros, como la famosa *Comida de campesinos* de 1642 (cf. Fig. 62) para estudiar la historia de la indumentaria en Francia. La rica serie de exvotos provenzales que se nos han conservado, analizados en el Capítulo III, y que representan escenas de la vida cotidiana, permiten al historiador estudiar la continuidad y el cambio en la indumentaria de los distintos grupos sociales de esa región. Un exvoto de 1853 procedente de Hyères, por ejemplo, muestra cómo se vestían los carniceros para trabajar (Fig. 17).[1]

A su vez, la historia de la tecnología se vería muy empobrecida si los historiadores tuvieran que basarse únicamente en los textos. Por ejemplo, los carros utilizados hace miles de años antes de Cristo en China, Egipto y Grecia pueden reconstruirse a partir de las maquetas y las pinturas sepulcrales que se nos han conservado. El aparato para observar las estrellas fabricado por encargo del astrónomo danés Tycho Brahe (1546-1601) en su observatorio de Uraniborg fue recogido en un grabado reproducido innumerables veces en las historias de la ciencia precisamente porque faltan fuentes de otro tipo. El aparato utilizado para exprimir el jugo de la caña de azúcar en las plantaciones de Brasil, basado en el mismo principio que los exprimidores que solía haber en las cocinas, queda reflejado con toda claridad en una aguatinta del artista francés Jean-Baptiste Debret, en el que aparecen dos hombres sentados alimentando la máquina mientras que otros dos proporcionan la energía que mantiene en funcionamiento el «ingenio» (Fig. 34).

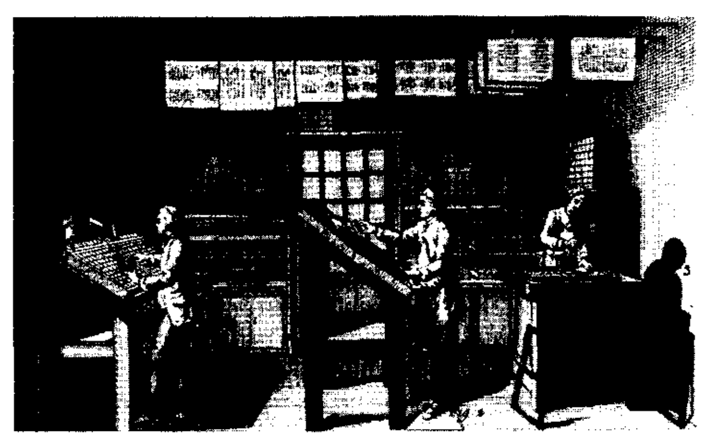


34. Jean-Baptiste Debret, «Petit moulin à sucre portatif» (molino de caña de azúcar portátil), aguatinta perteneciente al *Voyage pittoresque et historique au Brésil* (París, 1836-1839).

Los especialistas en historia de la agricultura, la industria textil, la imprenta, la guerra, la minería, la navegación y otras actividades prácticas —la lista sería virtualmente infinita— llevan mucho tiempo basándose en el testimonio de las imágenes para reconstruir las formas en que se empleaban los arados, los telares, las prensas, los arcos, pistolas, etc., así como para analizar los cambios graduales o repentinos introducidos en su diseño. Así, por ejemplo, un pequeño detalle de la *Batalla de San Romano* de Paolo Uccello (1397-1475) constituye un testimonio más para entender cómo agarraba su arma un ballestero mientras la cargaba. Los rollos pintados japoneses del siglo XVIII no sólo nos proporcionan las medidas exactas de los diversos tipos de junco chino, sino que además permiten a los historiadores observar detalladamente su equipamiento, desde las anclas al cañón y desde los faroles a los fogones de la cocina.[2] Cuando en 1897 se fundó en Gran Bretaña la National Photographic Record Association, destinada a hacer fotografías y a guardarlas en el Museo Británico, lo que tenían in mente sus fundadores era especialmente hacer un inventario de los edificios y de otras manifestaciones de la cultura material tradicional.[3]

Una ventaja especial del testimonio de las imágenes es que comunican con rapidez y claridad los detalles de un proceso muy complejo, por ejemplo el de la imprenta, que un texto tarda mucho más en describir de un modo bastante más vago. De ahí los numerosos volúmenes de láminas que contiene la famosa *Encyclopédie* (1751-1765), obra de consulta que situaba deliberadamente el conocimiento de los artesanos al mismo nivel que el de los eruditos. Una de esas láminas mostraba al lector cómo se imprimía un libro representando el taller de un impresor durante los diversos estadios del proceso de producción (Fig. 35).

Naturalmente es peligroso considerar este tipo de ilustraciones un reflejo sin más del estado en que se encontraba la tecnología en un lu-



35. Grabado con la sala de composición de una imprenta («Imprimerie»), perteneciente al «Recueil des planches» (1762) de la *Encyclopédie* (París, 1751-1752).

gar y una época determinados, sin plantear ningún tipo de crítica, identificar a los artistas (en este caso L. J. Goussier) ni, lo que es más importante, sus fuentes. Concretamente en el caso citado, resulta que muchas láminas de la *Encyclopédie* no se basaban en la observación directa, sino que eran versiones revisadas de ilustraciones anteriores, pertenecientes a la *Cyclopedia* de Chambers, por ejemplo, o a la *Description des Arts* ilustrada que publicó la Academia Francesa de las Ciencias.[4] Como de costumbre, es imprescindible la crítica de las fuentes, pero la yuxtaposición y la comparación de los grabados producidos entre 1500 y 1800 que representan talleres de imprenta, ofrecen al lector una impresión muy vívida de los cambios tecnológicos experimentados.

Dos tipos de imágenes, los paisajes urbanos y los interiores, nos permitirán ilustrar estos puntos con más detalle.

PAISAJES URBANOS

Los especialistas en historia urbana llevan mucho tiempo interesándose por lo que ellos llaman a menudo «la ciudad como artefacto».[5] Los testimonios visuales son particularmente importantes para este

modo de enfocar la historia urbana. Por ejemplo, poseemos valiosas pistas para apreciar cómo era Venecia en el siglo XV en los fondos de los cuadros de «estilo testimonio visual» (cf. Introducción), como, por ejemplo, el *Milagro en Rialto* de Carpaccio (Fig. 36), que muestra no sólo el puente de madera que había antes de que se construyera el actual de piedra (erigido a finales del siglo XVI), sino también detalles tales como la forma insólita de la chimenea-embudo, que desapareció incluso de los palacios de la época que se han conservado, pero que dominó el horizonte veneciano durante mucho tiempo.

A mediados del siglo XVII, las vistas de ciudades, como los paisajes campestres, se convirtieron en un género pictórico independiente, empezando primero en Holanda con la vistas de Amsterdam, Delft y Haarlem, y extendiéndose por doquier a lo largo del siglo XVIII.[6] Giovanni Antonio Canaletto (1697-1768), uno de los exponentes más famosos de este género, llamado en italiano *vedute*, «vistas», trabajó en Venecia y durante algunos años también en Londres. Su sobrino Bernardo Bellotto (1721-1780) trabajó en Venecia, Dresde, Viena y Varsovia. Por esta época también se popularizaron las estampas de la vida urbana, lo mismo que los grabados o aguatintas de



36. Vittore Carpaccio, *Milagro en Rialto*, *ca.* 1496, óleo sobre lienzo. Galleria dell'Accademia, Venecia.

determinados edificios o tipos de edificio, como las vistas de los colegios de Oxford y Cambridge publicadas por el artista David Loggan en 1675 y 1690, o por Rudolph Ackermann (como Loggan, emigrante de la Europa central) en 1816. La aparición de estos géneros precisamente en esta época nos dice también muchas cosas acerca de las actitudes urbanas, por ejemplo el orgullo cívico.

El hecho de que los pintores de la República Holandesa fueran de los primeros en representar vistas urbanas e interiores domésticos —por no hablar de los bodegones— nos ofrece una clave muy valiosa para entender el carácter de la cultura holandesa de la época. Dicha cultura, dominada por las ciudades y los comerciantes, se caracterizaba por el valor concedido a la observación del detalle «microscópico». De hecho, fue un holandés, Cornelis Drebbel (*ca.* 1572-1633), el que inventó el microscopio, y también fue un holandés, Jan Swammerdamm (1637-1680), el primero que lo utilizó para descubrir y describir el nuevo mundo de los insectos. Como insinúa la especialista en historia del arte americana Svetlana Alpers, la cultura holandesa del siglo XVII se caracterizó por fomentar el «arte de describir».[7]

En el caso de los paisajes urbanos, los detalles de determinadas imágenes tienen en ocasiones un valor especial como documento. La Ciudad Vieja de Varsovia, arrasada prácticamente en 1944, fue reconstruida piedra a piedra al término de la Segunda Guerra Mundial sobre la base del testimonio de los grabados y las pinturas de Bernardo Bellotto. Los expertos en historia de la arquitectura hacen habitualmente uso de las imágenes para reconstruir la apariencia de algunos edificios antes de ser demolidos, ampliados o restaurados: la vieja catedral de S. Pablo de Londres (antes del año 1665), el viejo ayuntamiento de Amsterdam (antes de 1648), etc., etc.

Por su parte, no es raro que los especialistas en historia urbana utilicen cuadros, estampas y fotografías para imaginar y hacer que sus lectores se imaginen la apariencia de las ciudades en el pasado: no sólo los edificios, sino también los cerdos, perros y caballos que poblaban las calles, o los árboles que flanqueaban una orilla de uno de los principales canales de la Amsterdam del siglo XVII (Fig. 37), el Herengracht, tal como lo dibujara Gerrit Berckheyde (1638-1698). Las fotografías antiguas son especialmente importantes para la reconstrucción histórica de los barrios pobres que en la actualidad han



37. Gerrit Adriaensz. Berckheyde, *Recodo del Herengracht, Amsterdam*, antes de 1685 (?), aguada y tinta china. Gemeentearchief, Amsterdam.

sido derruidos, revelando la importancia de la vida callejera en ciudades como Washington, y también algunos detalles concretos, como, por ejemplo, la situación de las cocinas.[8]

Como cabría esperar, la utilización de las imágenes como testimonio de este modo no está libre de peligros. Pintores y grabadores no trabajaban pensando en los historiadores del futuro, y lo que a ellos o a sus clientes les interesaba quizá no fuera una representación exacta de una calle de una ciudad. Artistas como Canaletto pintaron en ocasiones fantasías arquitectónicas o *capricci*, construcciones magníficas que nunca existieron fuera del lienzo; o se permitieron reorganizar una determinada ciudad en su imaginación, como en el caso de varias vistas inventadas de Venecia que reunían varios de los elementos más famosos de la ciudad.

Aunque los edificios sean presentados con aparente realismo, como sucede en la obra de Berckheyde, por ejemplo, es posible que los artistas asearan a su gusto la ciudad, lo mismo que los retratistas intentaban mostrar a sus modelos de la mejor manera posible. Estos mismos problemas de interpretación de los testimonios pueden aplicarse a las fotografías. Las primeras fotos de ciudades a menudo muestran calles desiertas —circunstancia bastante poco probable—, para evitar la confusión de imágenes provocada por el ajetreo, o representan a personas tiesas como palos, como si sus autores se hubieran inspirado en los cuadros de otro tiempo (cf. Capítulo I). Según las



38. Claude-Joseph Vernet, *El puerto de La Rochelle*, 1763, óleo sobre lienzo. Museo del Louvre, París.

ideas políticas de cada uno, los fotógrafos preferían representar las casas más miserables, con el fin de prestar apoyo a los argumentos en favor de la demolición de los barrios humildes, o las mejor conservadas, justamente para todo lo contrario.

Para ejemplificar la importancia que tiene volver a situar las imágenes en sus contextos originales y de ese modo no interpretar mal sus mensajes, fijémonos de nuevo en la vista del puerto de La Rochelle (Fig. 38) pintada por Claude-Joseph Vernet (1714-1789), parte de una serie de quince cuadros dedicados a los puertos de Francia, serie que despertó bastante interés, como demuestra la gran venta que tuvieron sus reproducciones en grabado. Esta vista del puerto con su bosque de mástiles al otro lado del río y los operarios trabajando en primer plano tiene la inmediatez de una instantánea. Sin embargo, el artista muestra un puerto lleno de ajetreo en un momento —mediados del siglo XVIII— en el que, según otras fuentes, el comercio de La Rochelle estaba en franca decadencia. ¿Qué es lo que pasa?

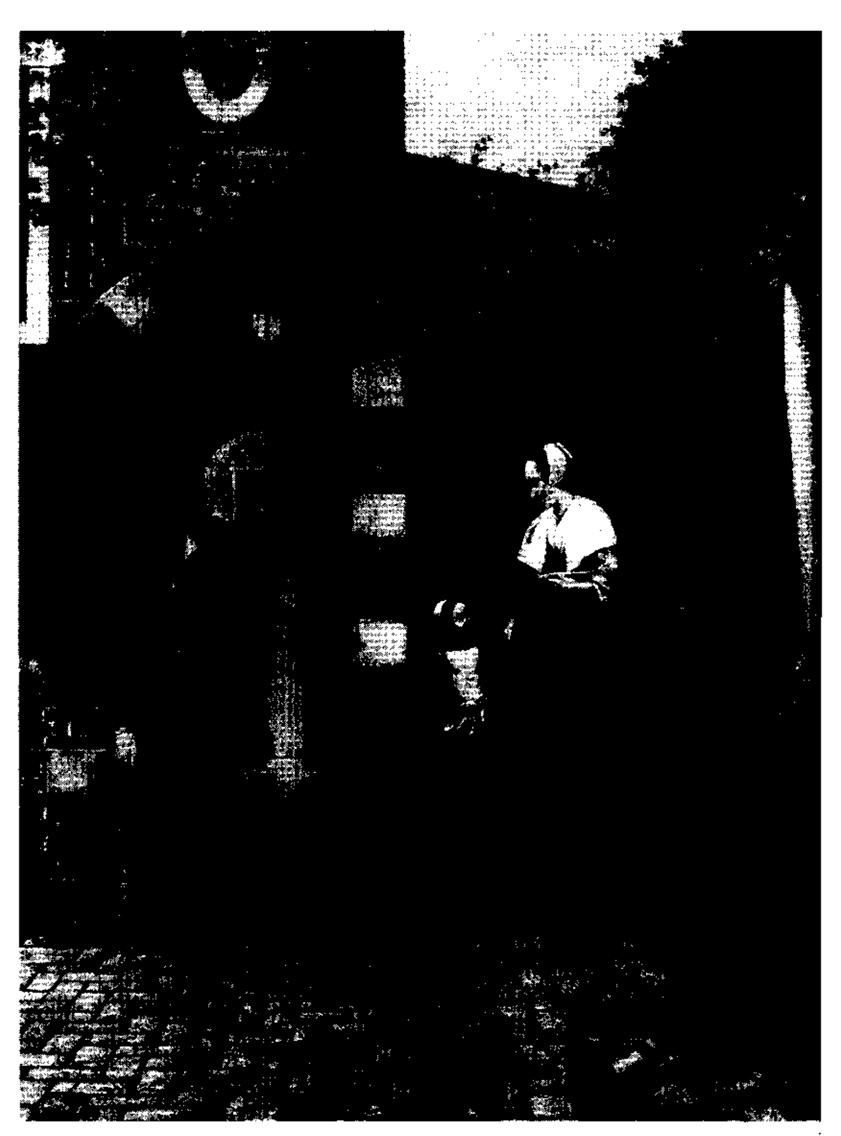
La pregunta halla respuesta en cuanto situamos el cuadro en su contexto político. Al igual que otras obras de la serie, Vernet pintó este cuadro por encargo del marqués de Marigny en nombre del rey Luis XV. Incluso el itinerario del artista fue planeado oficialmente.

Marigny escribió a Vernet criticando una de las vistas, la del puerto de Cette, porque había alcanzado la belleza a expensas de la «verosimilitud» (*ressemblance*), y recordándole que la intención del rey era «contemplar los puertos del reino representados de manera realista» (*au naturel*). Por otro lado, Vernet no podía permitirse el lujo de ser demasiado realista. Sus cuadros iban a exhibirse como una forma de propaganda del poderío naval de Francia.[9] Si las cartas y demás documentos que aclaran la situación no se hubieran conservado, los especialistas en historia económica quizá habrían utilizado este cuadro para extraer unas conclusiones excesivamente optimistas respecto a la situación del comercio francés.

INTERIORES Y MOBILIARIO

En el caso de las imágenes de interiores, el «efecto realidad» es incluso mayor que en el de las vistas de ciudades. Guardo un recuerdo muy vivo de mi reacción cuando, siendo aún un niño, visité la National Gallery de Londres y vi los cuadros de Pieter de Hooch (1629-1648), especializado en pintar interiores de casas y patios holandeses, llenos de madres, criadas, niños, hombres bebiendo y fumando en pipa, cubos, barriles, cestas de ropa, etc., etc. (Fig. 39). Ante ésos cuadros, los tres siglos que separan al espectador del pintor parecen evaporarse por momentos, y el pasado no sólo puede verse, sino incluso sentirse y tocarse.

La entrada, la frontera entre las zonas públicas y privadas, es el centro de interés de numerosos cuadros holandeses del siglo XVII. Un artista, Jacob Ochtervelt (1634-1682), se especializó en ese tipo de escenas: músicos callejeros a la puerta de la casa, o vendedores de cerezas, uvas, pescado o aves (cf. Fig. 82). Al contemplar cuadros como éstos, resulta igualmente difícil reprimir la sensación de estar ante una instantánea, o incluso de entrar en una casa del siglo XVII.[10] De modo parecido, las casas antiguas bien conservadas, como la Ham House de Surrey, o las casitas rústicas conservadas y expuestas en museos al aire libre, como el de Skansen, cerca de Estocolmo, en cuyo interior se guardan muebles de la época en que fueron construidos, dan al visitante una sensación de contacto directo con la vida de tiempos pretéritos.



39. Pieter de Hooch, *Patio de una casa de Delft*, 1658, óleo sobre lienzo. National Gallery, Londres.

Cuesta trabajo hacernos a la idea de que esa sensación de inmediatez es una ilusión. No podemos entrar de ningún modo en una casa del siglo XVII. Lo que vemos cuando visitamos un edificio de esas características, tanto si se trata de la caseta de un campesino como si es el palacio de Versalles, es irremediablemente una reconstrucción en la que un equipo de empleados del museo han actuado como si fueran historiadores. Se basan en el testimonio de los inventarios, los cuadros y las estampas, para descubrir qué tipo de muebles habrían sido adecuados en una casa de esas características y qué disposición habrían tenido. En caso de que el edificio fuera modificado en épocas posteriores, como ocurrió con Versalles, los restauradores tuvieron que decidir si sacrificaban el siglo XVII en aras del XVIII o viceversa. En cualquier caso, lo que vemos en la actualidad es en gran parte una reconstrucción. La diferencia entre un edificio «auténtico» del siglo XVII en el que una parte importante de la madera y de la piedra ha sido sustituida por carpinteros y albañiles modernos, y otro falso, seguramente es una diferencia de grado más que de especie.[11]

En cuanto a los cuadros de interiores domésticos, deberíamos planteárnoslos como un género artístico que tiene sus propias reglas en lo tocante a lo que debe o no debe ser mostrado. En la Italia del siglo XV, esos interiores aparecen como fondo de las escenas religiosas, lo mismo que los paisajes de ciudades. Así, por ejemplo, la *Anunciación* de Carlo Crivelli (1486), que aún puede admirarse en la National Gallery de Londres, muestra a la Virgen María leyendo en un escritorio de madera, mientras detrás de ella podemos ver una estantería llena de libros, velas y botellas, y en un plano superior aparece una alfombra oriental colgada de una barandilla.[12]

En la Holanda del siglo XVII, la imagen del interior de las casas se convirtió en un género específico que tenía sus propias convenciones. Aunque a menudo han sido tomados por una mera celebración de la vida cotidiana, varios de esos interiores han sido interpretados por un destacado experto holandés en historia del arte, Eddy de Jongh (cf. Capítulo II), como alegorías morales en las que lo que se celebra es la virtud de la limpieza o la del trabajo duro.[13]

La familia desordenada de Jan Steen (1626-1679) (Fig. 40), por ejemplo, en donde aparecen naipes, conchas de ostra, hogazas de pan e incluso un sombrero artísticamente tirados por el suelo, trans-

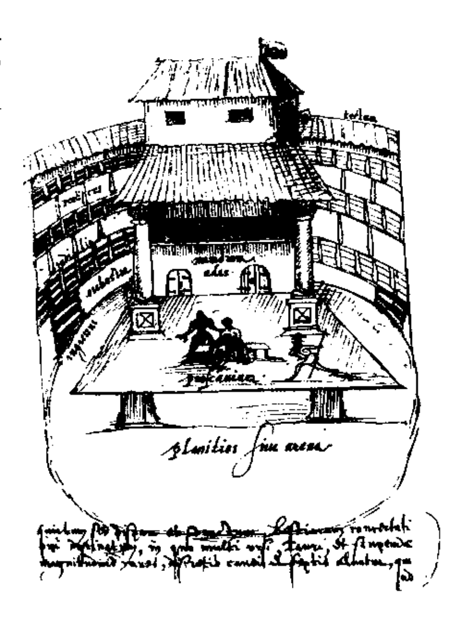


40. Jan Steen, *La familia desordenada*, 1668, óleo sobre lienzo. Apsley House (The Wellington Museum), Londres.

mite a todas luces un mensaje acerca de los vínculos existentes entre el orden y la virtud, el desorden y el pecado. El cuadro podría servir también como advertencia a los espectadores del siglo XX de que un artista no es una cámara fotográfica, sino un comunicador que tiene sus propios intereses. Incluso en la cultura de la descripción, a las personas —o cuando menos a algunas personas— seguía interesándoles lo que se ocultaba detrás de la superficie, tanto la de las imágenes como la del mundo material que representaban.[14]

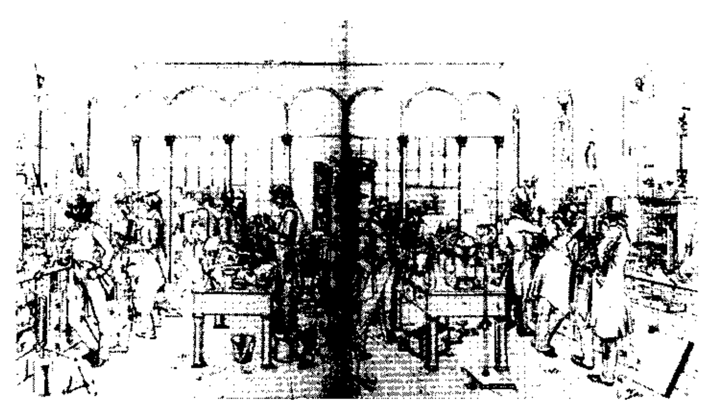
No obstante, y teniendo en cuenta estos problemas, sigue siendo mucho lo que podemos aprender del estudio atento de los pequeños detalles existentes en las imágenes de interiores: casas, tabernas, cafés, aulas, tiendas, iglesias, bibliotecas, teatros, etc. El dibujo del interior de The Swan Theatre de Southwark durante la representación de una obra, realizado por un extranjero que visitó Londres hacia 1560

41. Johannes De Witte, dibujo del interior del Teatro del Cisne de Londres, *ca.* 1596. Biblioteca de la Universidad de Utrecht.



(Fig. 41), en el que aparece una casa en el segundo piso, por detrás de un escenario abierto, mientras que el público rodea a los actores, constituye un testimonio precioso en el que se han basado una y otra vez los estudiosos de la historia del teatro en tiempos de Shakespeare. Probablemente hacen bien, pues el conocimiento de la disposición del teatro es fundamental para la reconstrucción de las representaciones antiguas, imprescindible a su vez para entender bien el texto. Contemplar la disposición de objetos, científicos y ayudantes en un laboratorio (Fig. 42) permite aprender no pocas cosas acerca de la organización de la ciencia, tema sobre el que los textos guardan silencio. La representación de caballeros con chistera en el laboratorio pone en tela de juicio las ideas en torno a la actitud «práctica» frente a la investigación.

Del mismo modo, el Tapiz de Bayeux ha sido calificado de «fuente estupenda para el conocimiento de la cultura material del siglo XI». El lecho con colgaduras que aparece en la escena de la muerte del rey Eduardo el Confesor nos proporciona un testimonio que no tiene parangón en un ningún otro documento de la época.[15] Incluso en el caso del siglo XIX, mucho mejor documentado, las imágenes re-



42. I. P. Hofmann, «El laboratorio de química de Justus von Liebig en Giessen» (grabado), perteneciente a *Das chemische Laboratorium der Ludwigs-Universitäts zu Giessen* (Heidelberg, 1842).

cogen aspectos de la cultura material que, de no ser por ellas, resultaría dificilísimo reconstruir. Los montones de paja o los lechos de césped en los que dormían algunos habitantes de las casitas rústicas de Irlanda por aquel entonces, hace mucho que han desaparecido, pero todavía podemos visualizarlos gracias a las acuarelas de algunos artistas de la época, sobre todo extranjeros, que quedaban impresionados —por lo general desfavorablemente— por unas condiciones que los artistas locales probablemente daban por supuestas.[16]

Los cuadros, dibujos y xilografías del Renacimiento en que aparecen sabios en su estudio, especialmente santos eruditos o eruditos santos como S. Jerónimo o S. Agustín, han sido utilizados como testimonio del mobiliario de los estudios de los humanistas, sus escritorios, librerías y atriles. En el caso del *S. Agustín en su estudio* de Carpaccio (Fig. 43), por ejemplo, ha llamado particularmente la atención la llamada «silla giratoria», aunque también vale la pena señalar la presencia de estatuillas, una concha, un astrolabio y una campana (para llamar a los criados), así como la de los libros y los trastos de escribir. Otras representaciones de estudios pintadas por artistas italianos, desde el *S. Jerónimo* de Antonello da Messina al boceto de un cardenal joven de Lorenzo Lotto, confirman la precisión de algunos detalles de Carpaccio, aparte de añadir otros.[17]

Quizá también resulte revelador comparar el *S. Agustín* de Carpaccio con las imágenes de estudios procedentes de otras culturas y períodos. Si buscamos una comparación y una contraposición particularmente distante, deberíamos recurrir, por ejemplo, a los estudios de los sabios chinos, representados a menudo en cuadros y grabados de forma estandarizada, que probablemente responda a un ideal cultural. El estudio típico daba a un jardín. El mobiliario incluía un sofá, estantes para libros, un escritorio sobre el que descansaban los «cuatro amigos» del sabio (su pincel, su portapinceles, su bola de tinta, y su tazón de agua), y a veces unos cuantos bronces antiguos o algunos ejemplares de hermosa caligrafía. El estudio constituía en China un símbolo de status social en mayor medida que en Europa, pues los gobernantes del país eran reclutados de entre las filas de la llamada «nobleza erudita».

Para una comparación más próxima, podríamos yuxtaponer a la imagen de Carpaccio el grabado de *S. Jerónimo en su estudio* (1514), igualmente famoso, de Alberto Durero (Fig. 44), independientemente de que lo que nos revele sea la diferencia existente entre dos



43. Vittore Carpaccio, *S. Agustín en su estudio*, 1502-1508, óleo y temple sobre lienzo. Scuola di S. Giorgio degli Schiavoni, Venecia.



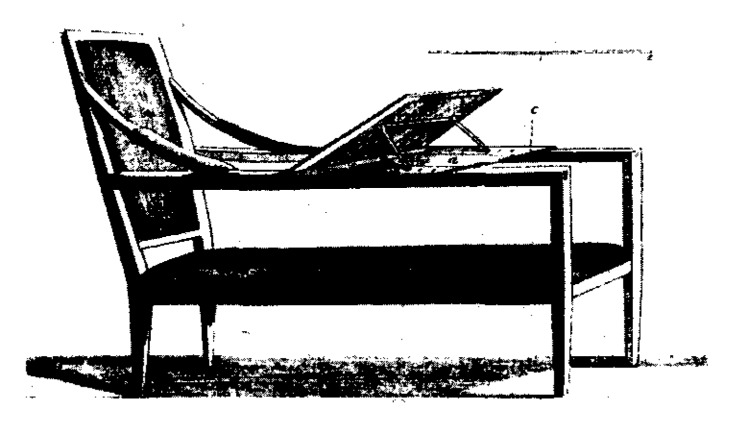
44. Alberto Durero, *S. Jerónimo en su estudio*, 1514, grabado.

artistas distintos o el contraste más general entre los estudios de Italia y Alemania. Durero muestra una habitación que a nosotros puede parecernos casi vacía, pero que en cierto modo resultaba lujosa para su época, con blandos cojines en la silla y en los bancos, a despecho del ascetismo que hizo famoso a S. Jerónimo. Por otro lado, como ha señalado Panofsky, la mesa está desnuda y encima de ella no «hay más que un tintero y un crucifijo», aparte del atril sobre el que escribe el santo.[18] Los libros son escasos y, tratándose de un erudito famoso, esa ausencia resulta muy elocuente. Cabe preguntarse si un pintor como Durero, que vivió en un tiempo en el que la imprenta constituía un invento nuevo y atractivo, no estaría quizá emitiendo un juicio histórico acerca de la pobreza de la cultura manuscrita de la época de S. Jerónimo. En claro contraste, el grabado en el que aparecen Erasmo y su secretario Gilbert Cousin trabajando juntos muestra un armario lleno de libros detrás de la figura del secretario.

PUBLICIDAD

Las imágenes usadas en la publicidad quizá ayuden a los historiadores futuros a reconstruir los elementos perdidos de la cultura material del siglo XX, desde los automóviles a los frascos de perfume, pero por lo menos en la actualidad resultan más útiles como fuentes para las actitudes del pasado ante los bienes de consumo. Japón fue, como cabría esperar, uno de los países pioneros en este terreno; prueba de ello son las alusiones a productos de marca, tales como el sake, en algunas estampas de Utamaro (1753-1806). En Europa, los últimos años del siglo XVIII fueron testigo de la aparición de la publicidad a través de las imágenes, tales como la del nuevo tipo de chaise-longue reproducida en una revista alemana dedicada especialmente a las innovaciones en materia de consumo, el *Journal des Luxus und der Moden* (Fig. 45).

Se llegó a un segundo estadio de la historia de la publicidad a finales del siglo XIX, con la aparición del cartel publicitario, una gran litografía a todo color que se pegaba por las paredes de las calles. Jules Chéret (1836-1932) y Alphonse Mucha (1860-1939), que trabajaron en el París de la *belle époque*, realizaron carteles publicitarios de obras de teatro, salones de baile, bicicletas, jabones, perfumes,



45. G. M. Kraus (?), Chaise-longue con atril adjunto (grabado), perteneciente al *Journal des Luxus und der Moden* (1799).

pasta de dientes, cervezas, cigarrillos, máquinas de coser Singer, champaña Moët et Chandon, queroseno para lámparas «Saxoleine», etc. Al lado de todos estos productos aparecían hermosas mujeres con objeto de inducir al público a comprarlos.

Pero fue durante el siglo XX cuando los publicistas recurrieron a la psicología «profunda» para apelar al inconsciente de los consumidores, empleando las llamados técnicas «subliminales» de persuasión por medio de la asociación. Durante los años cincuenta, por ejemplo, en las pantallas americanas se mostraron anuncios de helados mediante *flashes* de décimas de segundo durante la proyección de películas comerciales. El público no sabía que había visto esas imágenes, pero en cualquier caso el consumo de helados aumentó.

Quizá resulte útil emplear el término «subliminal» en sentido lato aplicado a la forma en que se crea la imagen mental de un determinado producto a través de la asociación de diversos objetos con su imagen visual. Se trata de un proceso de manipulación consciente por parte de las agencias publicitarias, de sus fotógrafos y de sus «analistas de motivaciones», pero para el público es en gran medida inconsciente. De ese modo, por ejemplo, los coches deportivos llevan mucho tiempo asociándose con el poder, la agresividad y la virilidad, y sus cualidades son simbolizadas por nombres tales como «Jaguar». Los anuncios de cigarrillos solían mostrar imágenes de vaqueros con el fin de explotar una serie de asociaciones masculinas análogas. Estas imágenes dan testimonio del tipo de valores que se proyectan sobre los objetos inanimados de nuestra cultura de consumo, tal vez un equivalente de los valores proyectados sobre los paisajes durante los siglos XVIII y XIX (cf. Capítulo II).

Tomemos el caso de los anuncios de perfumes de los años sesenta y setenta respectivamente, décadas que quizá se hallen lo bastante alejadas de la actualidad como para poder ser contempladas con cierto grado de distanciamiento. El anuncio de Camay, por ejemplo (Fig. 46), representa el interior de una elegante sala de subastas (en el catálogo puede leerse el nombre «Sotheby's») en la que un hombre apuesto y bien vestido deja de prestar atención a las obras de arte que está examinando al ver —¿o al oler?— a la joven que usa el producto anunciado (cf. Capítulo X).[19] La chica de Camay es hermosa, pero anónima. En cambio, algunos anuncios de Chanel N° 5 yuxta-



46. Anuncio italiano de una marca de jabón correspondiente a los años cincuenta.

ponían al perfume la foto de la actriz Catherine Deneuve. El glamour de la artista se contagia al perfume, animando al público femenino a identificarse con ella y a seguir su ejemplo. O quizá, según una formulación más ambiciosa, «Lo que para nosotros significa el rostro de Catherine Deneuve en el mundo de las revistas ilustradas y las películas, es lo que pretende significar —y de hecho lo consigue— Chanel N° 5 en el mundo de los productos de consumo». Como ocurre con algunos anuncios analizados por Roland Barthes, la interpretación de la imagen de Camay que hacía Umberto Eco o la de Chanel que hacía Judith Williamson, sigue las líneas marcadas por el método estructuralista o semiótico (que será analizado con detalle más tarde, cf. Capítulo X), y no iconográfico, fijándose sobre todo en la relación existente entre los diferentes elementos de la imagen y viéndola en términos de oposiciones binarias.[20]

PROBLEMAS Y SOLUCIONES

Los ejemplos analizados en las dos secciones anteriores plantean problemas tales como el de la fórmula visual, con los cuales ya estará familiarizado el lector. Las representaciones de muebles en el Tapiz de Bayeux, por ejemplo, han sido calificadas de «formulares». Asimismo, tenemos el problema de las intenciones del artista, tanto si se trata de representar fielmente el mundo visible, como si pretende idealizarlo o incluso alegorizarlo. Un tercer problema sería el de la imagen que alude a otra imagen o la «cita», equivalente visual de la intertextualidad. El cuadro de David Wilkie *La boda de baratillo* (1818), por ejemplo, lleno de detalles alusivos a la cultura material, se basa sin duda alguna en la observación de su Fife natal, pero también toma prestados elementos de cuadros y estampas holandeses del siglo XVII, o alude a ellos. Por consiguiente, ¿en qué medida y de qué modo pueden usar los estudiosos de la historia social de la Escocia del siglo XIX esta pintura? Hay, sin embargo, otro problema relacionado con las posibles distorsiones. Como señalamos anteriormente, los artistas pueden asear las estancias o sanear las calles en sus pinturas. Otras imágenes muestran una divergencia mayor respecto de la cotidianeidad. Utilizando el testimonio de la publicidad, desde los carteles hasta los anuncios de la televisión, los historiadores del año 2500 podrían caer en la tentación de suponer que el tenor de vida de la gente sencilla de la Inglaterra del año 2000 era considerablemente más alto de lo que es en realidad. Para emplear esos testimonios sin riesgo de equivocarse, deberían estar familiarizados con la convención televisiva de representar a la gente en casas mejores que las que tenía en realidad y rodeada de artículos mucho más caros que los que podía permitirse en la práctica.

En otros casos, el desorden y la miseria de las habitaciones quizá sean exagerados por los artistas, conscientemente, como hacía Jan Steen, para expresar un determinado principio retórico o moral, o inconscientemente, porque representan una cultura cuyas normas no conocen por dentro. Los interiores de las casitas rurales suecas del siglo XIX, como las de Irlanda, fueron dibujados habitualmente por personas ajenas a ese mundo, muchas veces extranjeros o en



47. Fritz von Dardel, *Despertar matutino en Orsa*, 1893, dibujo a la aguada. Nordiska Museet, Estocolmo.

cualquier caso gentes de clase media. Cierto dibujo que representa una casa de campo sueca al comienzo de la jornada, a las cinco de la madrugada (Fig. 47), demuestra de forma harto vívida la falta de privacidad de los campesinos, que tienen cubículos excavados en la pared en vez de alcobas. O más exactamente, lo que muestra la caricatura es la falta de privacidad vista por unos ojos de clase media, como por ejemplo los del artista, Fritz von Dardel.[21]

Está después el problema del *capriccio*, analizado anteriormente. A los pintores de vistas de ciudades les gustaba a veces crear fantasías arquitectónicas, como hizo Carpaccio en su famosa serie de cuadros de la vida de Sta. Úrsula. En el caso de *S. Agustín en su estudio*, se ha llamado la atención sobre «la extraña silla con atril incluido y el escritorio, mucho menos curioso», de los que no se ha conservado ningún ejemplar análogo.[22] ¿Se trata de un caso de mueble fantástico o debemos suponer que existieron alguna vez objetos como éstos?

Un ejemplo más complejo de los problemas que plantea la lectura de las imágenes de interiores es el que plantea la serie de cuadros de interiores de iglesia pintados por el artista holandés del siglo XVII



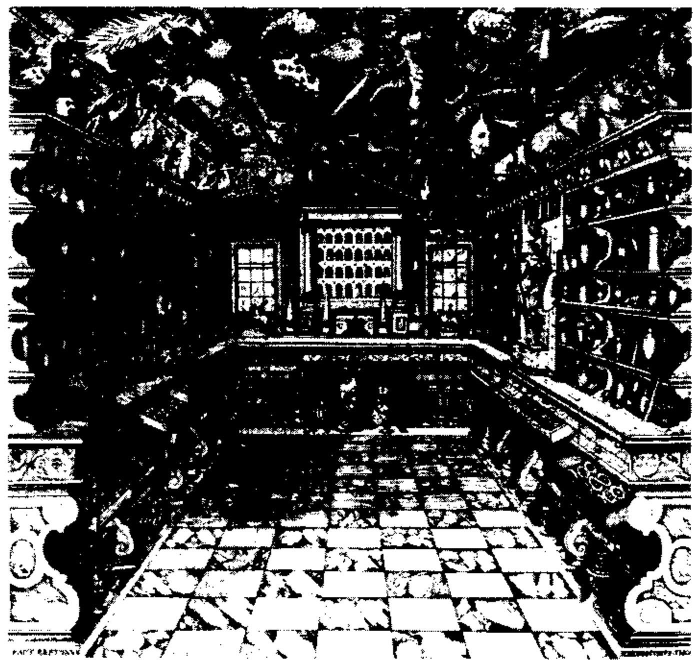
48. Pieter Jansz. Saenredam, *Interior de la iglesia de S. Bavón de Haarlem*. 1648, óleo sobre tabla. National Gallery of Scotland, Edimburgo.

Pieter Saenredam (1597-1665). Cabría pensar que sólo tendría sentido pintar esas iglesias como eran en realidad, pero un análisis atento de las obras ha planteado ciertas cuestiones bastante arduas. En aquella época, las iglesias en cuestión eran utilizadas para el culto calvinista. Sin embargo, en los cuadros pueden verse algunas imágenes católicas e incluso, a veces, personas celebrando ritos aparentemente católicos, como el bautizo que se está realizando en la nave sur de la iglesia de S. Bavón de Haarlem (Fig. 48). Un análisis cuidadoso de los pequeños detalles demuestra que el oficiante no es un pastor protestante, sino un cura católico vestido con sobrepelliz y estola. Se sabe que Saenredam tenía amistad con los católicos de Haarlem (durante el siglo XVII había muchos católicos en la República Holandesa). En estos cuadros, el artista «restauró» las iglesias al estado católico que tenían anteriormente. Las imágenes de Saenredam nos proporcionan un mejor testimonio de la persistencia del catolicismo holandés que de la apariencia que tenían por aquel entonces las iglesias de Holanda. No son simples vistas de interior, sino que están «cargadas de reminiscencias históricas y religiosas».[23]

Vistas desde el lado positivo, las imágenes a menudo muestran detalles de la cultura material que la gente de la época habría dado por descontadas y no habría mencionado en los textos. Difícilmente se habrían pintado perros en las iglesias o en las bibliotecas holandesas, o en las estampas de Loggan que representan los colegios de Oxford y Cambridge, si no fuera habitual encontrarlos en esos lugares, y por eso se han utilizado para sostener la tesis de la omnipresencia de los animales en la vida cotidiana de esta época.[24] El testimonio de las imágenes resulta tanto más valioso porque no sólo muestran artefactos del pasado (que a veces se han conservado y podemos estudiar directamente), sino también su distribución: por ejemplo, los libros en los estantes de las bibliotecas y librerías (Fig. 49), o los objetos exóticos exhibidos en los museos o «gabinetes de curiosidades», como eran llamados en el siglo XVII (Fig. 50), con los animales y peces disecados colgando del techo, los vasos antiguos en el suelo, una estatuilla en



49. «Interior de la nueva y espaciosa librería de John P. Jewett & Co. Washington Street nº 117, Boston» (grabado), procedente del *Gleason's Pictorial*, 2 de diciembre de 1854.



50. Giovanni Battista Bertoni, «El Museo de Francesco Calzolari» (xilografía), perteneciente al volumen de Benedetto Cerrutti y Andrea Chiocco, *Musaeum Francesci Calceolari Iunioris Veronensis* (Verona, 1622).

un pedestal, los objetos pequeños colocados en estantes, y los de tamaño inferior en cajones.[25]

Las imágenes revelan también cómo se utilizaban los objetos, como en el caso de la ballesta de *La batalla de San Romano* mencionada anteriormente, o las picas y las lanzas del Tapiz de Bayeux (cf. Fig. 79). En este último caso, las bordadoras habrían carecido de la experiencia militar necesaria, pero presumiblemente los hombres se encargaran de explicarles cómo se sujetaban las armas. Un ejemplo análogo, casi mil años posterior, lo tendríamos en las películas sobre la Primera Guerra Mundial, que llaman la atención del espectador sobre las limitaciones técnicas de los primeros tanques mostrándolos en movimiento.[26]



51. J. H. W. Tischbein, dibujo de J. W. von Goethe leyendo junto a la ventana de su alojamiento romano durante su primer viaje a Italia, *ca.* 1787. Goethe-Nationalmuseum, Weimar.

Para un estudio sobre la historia del uso de las imágenes como testimonio de la utilización de otros objetos, podemos recurrir a la historia del libro o, como se dice ahora, a la historia de la lectura. Las imágenes de la Roma antigua nos muestran cómo se cogía un volumen mientras se leía, arte que se perdió tras la invención del códice. Los grabados franceses del siglo XVII muestran a hombres leyendo en voz alta junto al fuego o ante un grupo de hombres y mujeres reunidos para la *veillée*, convirtiendo así el trabajo nocturno en un acto social. Las imágenes de los siglos XVIII y XIX prefieren mostrar las lecturas en el círculo familiar, y a veces el lector es una mujer.

Un especialista alemán en historia de la literatura, Erich Schön, ha hecho un uso abundante de cuadros, estampas e incluso siluetas, para sostener e ilustrar su tesis acerca de los cambios sufridos por los hábitos de lectura en Alemania en torno al año 1800. Su teoría acerca de la «revolución de las lecturas» acontecida en esta época, de la aparición de una forma de leer más «sentimental» o «empatética», se ve respaldada por la aparición de imágenes de personas leyendo al aire libre o en posturas más informales, recostadas en una chaise-longue, tumbadas en el suelo o —como en el dibujo de Goethe pintado por Tischbein— meciéndose en una silla, con el libro en el regazo y las piernas levantadas del suelo (Fig. 51). Otra imagen famosa es la del retrato de Sir Brooke Boothby pintado por Joseph Wright, en el que aparece el modelo tumbado en un bosque con un libro en las manos marcado «Rousseau», y que es el antepasado de muchas otras imágenes posteriores de lectores tumbados en el suelo (Fig. 52).[27] Boothby va demasiado bien vestido para un ambiente tan rústico, circunstancia que indica que la imagen (a diferencia de muchas otras descendientes suyas) debe leerse no literal, sino simbólicamente. Se



52. Joseph Wright («of Derby»), *Sir Brooke Boothby leyendo a Rousseau*, 1781, óleo sobre lienzo. Tate Britain, Londres.

trata de una traducción en términos visuales muy vívidos del ideal preconizado por Rousseau de seguir la naturaleza.

Por lo que a la historia de la cultura material se refiere, el testimonio de las imágenes parece especialmente fiable en lo tocante a los pequeños detalles. Es particularmente valioso como documento de la disposición de los objetos y de los usos sociales de los mismos, no tanto de la lanza, el tenedor o el libro en sí mismos, sino de la manera en que eran manejados. En otras palabras, las imágenes nos permiten situar los artefactos antiguos en su contexto social original. Esta labor de situación de los objetos exige al historiador estudiar también a las personas representadas en las imágenes, y a eso dedicaremos principalmente el siguiente capítulo.

VI

VISIONES DE LA SOCIEDAD

> ...asegurar ... que nuestras características políticas y sociales, tal como nos aparecen expuestas a diario año tras año, no se perderán con el paso del tiempo por falta de un inventario artístico que les haga plenamente justicia.
>
> GEORGE BINGHAM HABLANDO DE SUS OBJETIVOS COMO PINTOR

La ambición del fotógrafo alemán August Sander, cuya colección «Espejo de los alemanes» (*Deutschenspiegel*) fue publicada en 1929, era retratar a la sociedad a través de las fotos de individuos típicos. Análogamente el fotógrafo americano Roy Stryker presentó a los historiadores lo que él llamaba fotografías «documentales» como un nuevo medio del que podían valerse para «captar elementos importantes, aunque fugaces, de la escena social». Les invitaba a examinar «casi cualquier tipo de historia social, contando los adjetivos y los pasajes descriptivos», y calificaba estas técnicas literarias de «intento ... de evocar las imágenes gráficas que la fotografía puede ofrecer directamente y de manera mucho más precisa». Por razones análogas, George Caleb Bingham, pintor americano del siglo XIX especializado en escenas de la vida cotidiana, ha sido calificado de «historiador de la sociedad» de su tiempo.[1]

Es evidente que la comparación puede ampliarse. Cabría calificar a muchos pintores de historiadores de la sociedad alegando que sus imágenes registran formas de comportamiento social, tanto festivas como cotidianas: la limpieza de la casa; unos comensales sentados a la mesa; un desfile procesional; el paseo por mercados y ferias; una cacería; una carrera en patines; el descanso a la orilla del mar; una velada en el teatro, en las carreras, en la sala de conciertos o en la

ópera; unas elecciones; un baile o un partido de críquet. Los historiadores de la danza, del deporte, del teatro, y otros especialistas han estudiado el testimonio de esas imágenes con gran cuidado y atención al detalle. Sin ellas, la reconstrucción de la práctica del fútbol en la Florencia renacentista, por ejemplo, sería virtualmente imposible.[2]

Los artistas holandeses del siglo XVII fueron unos maestros de este género. Varios siglos después, el fotógrafo William Henry Fox Talbot (1800-1877) citaba su obra como precedente de la suya: «... en la escuela holandesa de pintura tenemos una autoridad suficiente para utilizar como objeto de representación escenas de la vida cotidiana y familiar».[3] De modo parecido, Thomas Hardy calificó a su novela *Under the Greenwood Tree* (1872) —que era un intento de retratar las costumbres de una generación anterior— de «cuadro rural de escuela holandesa».

No sabemos por qué los artistas holandeses eligieron esos temas y los pintaron de esa forma, pero George Bingham pretendía realizar documentos históricos, un «inventario artístico», como él decía, de la vida social y política de su tiempo, que él consideraba en términos pictóricos «expuesta» a diario año tras año. La pintura, según Bingham, tenía el poder de «perpetuar una serie de acontecimientos con una claridad que sólo cede la primacía a la que emana de la observación directa» .[4]

Las obras de Bingham retrataban la vida de su región, Missouri, la de los tratantes de pieles y los marineros de las barcazas, o la de sus pequeñas ciudades, sobre todo durante las fiestas que acompañaban a las elecciones políticas. Como en el caso de David Wilkie (cf. Capítulo V), los cuadros de Bingham se basaban en la observación de primera mano, pero no sólo en eso. Sus escenas de elecciones, por ejemplo, nos recuerdan algunas imágenes de Hogarth, que el artista probablemente conociera en estampa. Cabría decir de él que adaptó una tradición pictórica a una situación local, y no sólo que registró o reflejó la vida de su país y de su tiempo. También August Sander tenía sus teorías sobre la sociedad alemana de su época, y se ha dicho de su colección de fotografías que ofrece no tanto un archivo cuanto «una resolución en imágenes» de la crisis social de la clase media de su tiempo.[5]

Para comprobar la teoría de Bingham acerca del pintor como ángel registrador —reportero—, convendrá examinar algunas imágenes de niños y mujeres con más detalle, como si dijéramos con lupa.

NIÑOS

Las fotografías de niños han sido analizadas a veces por los estudiosos de la historia social; uno de ellos señalaba, por ejemplo, que los niños de la calle de Washington iban bastante bien vestidos, pero que parecían tener pocos juguetes.[6] Sin embargo, el empleo de las imágenes de niños que han hecho los historiadores ha servido sobre todo para documentar la historia de la infancia, en otras palabras, para documentar los cambios experimentados por la visión que los adultos tienen de los niños.

Philippe Ariès, cuya obra ya hemos mencionado en la Introducción, fue un pionero en el estudio de la historia de la infancia, y también en el empleo de las imágenes como testimonio.[7] Y no es casualidad. Como los niños no aparecen demasiado en los documentos conservados en los archivos, para escribir su historia era preciso descubrir nuevas fuentes: diarios, cartas, novelas, cuadros y otras imágenes. A Ariès le llamó especialmente la atención una ausencia, a saber, la escasez de representaciones de niños en el arte de los primeros tiempos de la Edad Media, y también el hecho de que las imágenes medievales de niños los mostraran como adultos en miniatura. En cambio, a partir de los siglos XVI y XVII, en Francia y en otros países, podemos apreciar la aparición de retratos infantiles y de tumbas de niños, así como el lugar cada vez más importante reservado a las criaturas en los retratos de familia, el aumento de la atención prestada a los signos de lo que podríamos llamar «infantilismo», y la separación cada vez mayor de los mundos sociales de niños y adultos. Según Ariès, todas esas innovaciones serían pistas importantísimas para los historiadores, en perfecta coherencia con los testimonios literarios, e indicarían que los adultos desarrollaron un sentido más agudo de la infancia como forma de vida diferente de la suya.

La primera edición del libro que publicó en 1960, titulado en inglés *Centuries of Childhood*, contenía 26 láminas, entre ellas retratos de Hans Holbein y Philippe de Champaigne, y cuadros de género de Jan Steen y de los hermanos Le Nain, aunque en el texto se analizaban muchas más imágenes de las que los editores creyeron conveniente incluir en el libro. Entre los argumentos que Ariès confirmaba a tra-

vés de estas fuentes visuales está el de la ausencia de segregación en virtud de la edad durante el antiguo régimen, tesis ilustrada por una escena de taberna del siglo XVII en la que los niños aparecen mezclados con los adultos.

Varios cuadros de los siglos XVII y XVIII, entre ellos algunos no mencionados por Ariès, parecen corroborar sus argumentos. Como ha señalado Simon Schama, la imagen del *Niño enfermo* del pintor holandés Gabriel Metsu (1629-1669), actualmente en el Rijksmuseum de Amsterdam, muestra un interés por los niños que se supone que el espectador compartirá. Al menos este cuadro es muy improbable que fuera pintado para celebrar la historia de una familia. El retrato de los *Hijos de los Graham* (Fig. 53) pintado por Hogarth en 1742 se ha considerado «un resumen definitivo de la infancia del siglo XVIII», ya que constituye una afirmación de la alegría infantil y muestra además la diferencia de los caracteres de los cuatro jóvenes modelos, pues presenta, por ejemplo, a la hija mayor «con una expresión solemne de conciencia maternal».[8]

A pesar de todo, en los cuarenta y tantos años transcurridos desde su publicación, *Centuries of Childhood* ha sido a menudo objeto de crítica. Por ejemplo, la tesis de que los niños solían ser vistos como adultos en miniatura, basada en el testimonio de las imágenes de niños vestidos con versiones en miniatura de los trajes de los adultos (tesis planteada antes de Ariès, pero que tiene una importancia capital en su obra), muestra una gran indiferencia por el contexto, o más exactamente no tiene en cuenta el hecho de que niños y adultos no solían llevar las ropas de diario cuando posaban para ser retratados.

Especialmente serias son dos de las críticas que se han hecho al libro de Ariès. En primer lugar, se le acusa de no prestar suficiente atención a la historia de los cambios experimentados por las convenciones de la representación, argumento que analizaremos más a fondo en otro momento (cf. Capítulo VIII). El planteamiento queda patente sobre todo en el caso de los primeros siglos de la Edad Media. A Ariès le llamaba la atención que en el arte de comienzos de la Edad Media no hubiera niños, y explicaba esa ausencia apelando a la falta de interés general por los pequeños, o más exactamente por la infancia. Por otra parte, un estudio posterior y más detallado del tema sostenía que la imaginería de comienzos de la Edad Media sí que mostraba



53. William Hogarth, *Los hijos de la familia Graham*, 1742, óleo sobre tela. National Gallery, Londres.

«un verdadero interés por la infancia como tal», por su inocencia y vulnerabilidad, aunque dicho interés pasara desapercibido a unos espectadores no acostumbrados a «la manera conceptualizada y hasta cierto punto abstracta, lineal, propia del arte de comienzos de la Edad Media». En otras palabras, Ariès no había sabido leer las convenciones plásticas vigentes a comienzos de la época medieval —lenguaje artístico enormemente alejado del nuestro—, y tampoco había sabido juzgar qué temas se consideraban en aquella época dignos de ser representados plásticamente, temas religiosos en su mayor parte, en los que, exceptuando la figura del Niño Jesús, los niños no encajaban demasiado. Durante el Renacimiento, por otro lado, se produ-

jo una ampliación general de lo que se consideraba digno de ser pintado, entre otras cosas los niños (que en cualquier caso ya habían sido representados de una forma «moderna» en el arte de la Grecia y la Roma antiguas), aunque no se limitara exclusivamente a ellos.

Se ha criticado también a Ariès por no prestar suficiente atención a las funciones o utilizaciones de las imágenes. Los niños eran representados en general de dos maneras. En primer lugar, formando parte de grupos familiares: incluso los retratos de niños solos, como, por ejemplo, *Los hijos de los Graham*, probablemente estuvieran destinados a ser colgados junto a los de otros miembros de la familia. En tal caso, esas imágenes servirían a la historia como testimonio de la existencia más de un sentido de la familia, que de un sentido de la infancia. En segundo lugar, durante los siglos XVII y XVIII, los niños empezaron a ser mirados cada vez más como símbolo de la inocencia, y algunos cuadros de niños tienen un carácter alegórico o al menos cuasi-alegórico.[9]

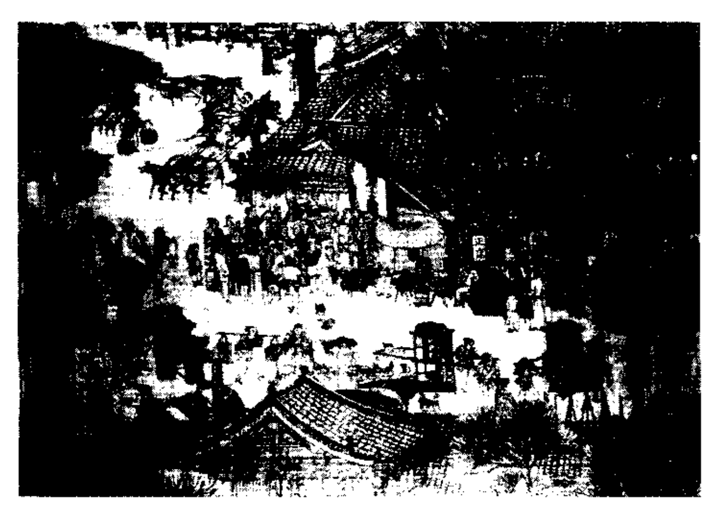
A pesar de esas críticas, el ejemplo de Ariès ha dado lugar a una auténtica avalancha de estudios sobre las imágenes de niños, realizados no sólo por historiadores, sino también por el personal de galerías y museos tales como el Bethnal Green Museum of Childhood de Londres.[10] El testimonio de los retratos y las imágenes no ha sido desechado por completo, pero sí reinterpretado. En el largo capítulo dedicado a los niños en su libro *Embarrassment of Riches*, Simon Schama, por ejemplo, se apoyaba en los ricos testimonios visuales procedentes de la República Holandesa del siglo XVII sin dar por supuesto que sus imágenes fueran realistas. Por el contrario, como de Jongh en el caso de los interiores holandeses analizados en el capítulo anterior, decía de esas imágenes que estaban «cargadas de todo tipo de ideas preconcebidas y prejuicios morales».[11]

Cierto estudio de los niños en la retratística familiar americana entre 1670 y 1810 adoptaba un método serial (más sistemático que el de Ariès) y analizaba 334 retratos en los que aparecían 476 niños, señalando la frecuencia cada vez mayor de las representaciones de juguetes y otros elementos infantiles. Su autora llegaba a la conclusión de que la infancia iba distinguiéndose cada vez con más claridad de la edad adulta, además de ser mostrada de una manera más positiva.[12] En otras palabras, la memorable imagen *Los hijos de los Graham* de Hogarth forma parte de una tendencia muyo más general. Esa tendencia positiva seguiría adelante durante todo el siglo XIX, hasta el punto de que un famoso especialista en historia de las ideas dedicó un libro a lo que él llamba el «culto de la infancia» durante ese período. Dicho culto quedaría perfectamente ilustrado en imágenes tales como el cuadro *Pompas de jabón* (1886), de Sir John Millais (1829-1896), que se hizo aún más popular cuando fue adoptado como cártel para anunciar el jabón Pears.[13]

LA MUJER EN LA VIDA COTIDIANA

Un tópico de la historia de la mujer —así como de la historia de la infancia— es que a menudo ha tenido que escribirse en contra de las fuentes, sobre todo de las de los archivos, que han sido creadas por varones y que suelen expresar los intereses de éstos. Como en el caso de los especialistas en la historia del Egipto antiguo o de los comienzos de la Edad Media, el silencio de los documentos oficiales ha animado a los estudiosos de la historia de la mujer a recurrir a las imágenes correspondientes a diversos lugares y épocas, que representaban actividades en las que participaban las mujeres.

Unos cuantos ejemplos de China, Japón y la India nos servirán para ilustrar esta situación. Las escenas callejeras, por ejemplo, muestran qué tipo de personas se supone que se dejan ver en público en un determinado momento histórico y una determinada cultura. Así, un rollo de seda pintada que representa una calle de la ciudad de Kaifeng, China, hacia el año 1100, muestra una población mayoritariamente masculina en la calle, aunque podemos ver pasar en primer plano a una mujer acaudalada paseando en un palanquín (Fig. 54). Un especialista en la historia del período Song llega a la conclusión de que «los hombres podían verse por todas partes en los barrios comerciales de la ciudad, mientras que la mujer era una visión más rara». Por el contrario, una estampa japonesa de alrededor del año 1780 que representa una calle de Edo (la actual Tokio) por la noche, muestra a varias mujeres entre una multitud de «actores, aficionados al teatro, turistas, y comerciantes». Naturalmente esta estampa, realizada por Utagawa Toyoharu, debe situarse en su contexto. Los carte-



54. Zhang Zeduan, detalle de escena callejera en Kaifeng de la *Fiesta de la primavera en el río*, comienzos del siglo XII, tinta y color sobre seda. Museo del Palacio, Pekín.

les colgados a las puertas de las casas demuestran que la calle pertenecía al barrio de los teatros, y las mujeres, entre ellas una que aparece en primer plano con un peinado complicadísimo, probablemente sean cortesanas.[14]

Para conocer el lugar que correspondía a los distintos tipos de mujer en la vida de una ciudad occidental deberíamos recurrir a la serie de 132 escenas de Viena grabadas por el artista alemán Salomon Kleiner entre 1724 y 1737. En ellas podemos ver a muchas mujeres por la calle, la mayoría a pie, algunas bien vestidas y en actitud de saludarse unas a otras. Como ha señalado un historiador de la vida urbana, «las señoras con abanico mantienen conversaciones corteses», mientras que «los transeúntes contemplan con interés a dos vendedoras del mercado que se tiran del moño».[15] Independientemente de lo que ocurriera en las ciudades mediterráneas por esta misma época, la participación de las mujeres de Viena, Amsterdam o Londres (como demuestran las estampas de Hogarth, por ejemplo) en la vida callejera contrasta con la situación de un país tradicional como China e incluso Japón.

Las imágenes ofrecen sobre todo un testimonio valioso de los diversos trabajos que supuestamente realizan las mujeres, muchos de ellos en el marco de la economía extraoficial que a menudo pasa desapercibida a la documentación oficial. Por ejemplo, un rollo chino del siglo X muestra a unos hombres celebrando un banquete mientras escuchan a una mujer (probablemente una cortesana) que toca un instrumento de cuerda. Otro rollo chino del siglo XIII representa a unas mujeres devanando una madeja de seda. Una estampa japonesa del siglo XVIII muestra a una mujer a la puerta de una casa de comidas intentando convencer a un transeúnte de que pase a su establecimiento. Otra (Fig. 55) muestra a una vendedora ambulante de libros que lleva un montón de volúmenes atados a la espalda y una serie de estampas en la mano. Las pinturas de la India mogol muestran a mujeres trabajando en obras de construcción, unas picando piedra, otras cribando arena (Fig. 56) y otras subiéndose al tejado portando cosas a la cabeza. En las fotos más antiguas del Oriente Próximo aparecen mujeres escardando los campos o trillando grano, mientras que en las escenas urbanas, por el contrario, están completamente ausentes de las calles y de los cafés.[16]



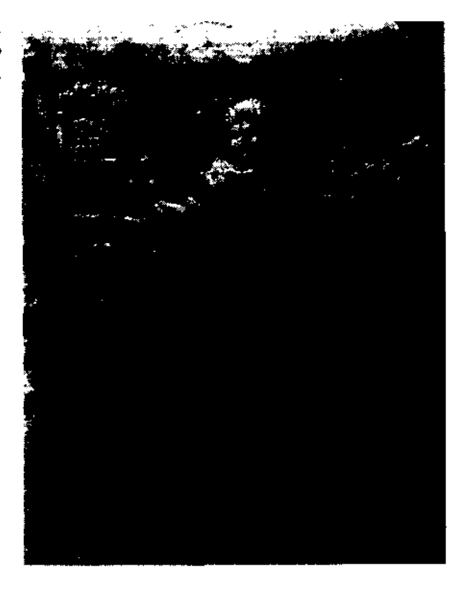
55. Torii Kiyomasu, «Vendedora ambulante de libros», *ca.* 1717, sello de madera coloreado a mano.



56. Miniatura del *Akbarnama*, en la que aparece la construcción del Fathpur Sikri, siglo XVI. Victoria & Albert Museum, Londres.

En el caso de Europa, los especialistas en historia social pueden recurrir, si lo desean, a testimonios de ese estilo, siempre y cuando tomen las precauciones de rigor. Para recordar la necesidad de tomar precauciones fijémonos en una imagen procedente de la Inglaterra del siglo XIV, en la que aparecen tres segadoras, y que se contradice con la impresión producida por otro tipo de documentos, según los cuales en aquella época las mujeres no realizaban por lo general este tipo de actividades. La presencia de mujeres en esta miniatura ha sido justificada por Michael Camille alegando que se trata de una ilustración al texto de los Salmos, en los que se habla de una cosecha espiritual.[17]

Existe una multitud de escenas callejeras y de género que merecerían un estudio cuidadoso por parte de unos ojos atentos a la representación de los espacios y los papeles reservados a la mujer. La tradición se remonta muy atrás en el tiempo: un relieve romano de mármol procedente de Ostia y de unos 1800 años de antigüedad representa a una mujer vendiendo verduras en un puesto (Fig. 57). La pintura holandesa del siglo XVII tiene mucho que decirnos acerca



57. Relieve de mármol con verdulera, finales del siglo II/comienzos del III d.C. Museo Ostiense, Roma.



58. Emmanuel de Witte, *Vendedora de aves del mercado de Amsterdam*, óleo sobre tabla. Nationalmuseum, Estocolmo.

de este aspecto de la vida cotidiana. Emmanuel de Witte se especializó en este tipo de escenas, como por ejemplo el cuadro en el que aparece un puesto de pollería, y en el que tanto la vendedora como las presuntas compradoras son mujeres (Fig. 58).

Particularmente valiosas para el especialista en historia social son las numerosas series de grabados o aguafuertes que proporcionan un inventario plástico de las ocupaciones ejercidas en la ciudad: por ejemplo *Los gritos de Londres*, o los sesenta aguafuertes de *Las artes que se ejercen por la calle en la ciudad de Venecia* publicados por Gaetano Zomipini en 1785, siete de los cuales muestran a mujeres trabajando como lecheras, aguadoras, vendedoras de buñuelos o de ropa usada, diciendo la buena ventura o proporcionando criadas y asientos en el teatro o en la ópera. El incremento de la popularidad de este género durante el siglo XVIII indica que ciertos aspectos de la vida de la clase trabajadora empezaban a ser considerados «pintorescos» por la clase media.

Gracias a la aparición de este género pictórico en Europa, se recogió en forma de imágenes bastante información en torno a los trabajos realizados en las ciudades chinas. Algunas pinturas y dibujos producidos en Cantón para el mercado europeo representan una gran cantidad de ocupaciones urbanas. Entre esas obras merece la pena citar las cien pinturas a guache de finales del siglo XVIII realizadas por Puqua y los 360 dibujos a tinta, de aproximadamente 1830, obra de Tinqua, en la actualidad en el Peabody Essex Museum, en los Estados Unidos. Entre las trabajadoras que aparecen en estas pintu-



59. Dos muchachas, vaso griego de figuras rojas del «Pintor de Bolonia» (*floruit* 480-450 a.C.). Metropolitan Museum of Art, Nueva York.

ras y dibujos podemos ver a tejedoras, zurcidoras, mujeres dedicadas a torcer seda, a reparar zapatos, a dibujar flores o llevando orinales.

Pero los problemas siguen en pie. El historiador no puede permitirse el lujo de olvidar que estas imágenes fueron producidas en un contexto especial, por artistas locales que trabajaban para una clientela extranjera. Es muy posible que a esos artistas locales les enseñaran estampas europeas del estilo de los *Gritos de Londres.* Y aunque no siguieran esta tradición a ciegas, es posible que representaran ciertas escenas para satisfacer las expectativas del espectador europeo.[18]

Podemos seguir la pista de la alfabetización de la mujer y su actividad laboral a través del tiempo gracias a las imágenes, desde la época de los griegos hasta nuestros días. En un vaso griego vemos a dos muchachas cogidas de la mano, pero la escena contiene un detalle sumamente significativo. Una de las figuras lleva unas tablillas de escribir atadas con una correa, como dando a entender que algunas muchachas aprendían a escribir (Fig. 59).[19] Algunas imágenes de escuelas de comienzos de la Edad Moderna muestran la práctica de la segregación por sexos, y así podemos ver a los niños a un lado y a las niñas a otro, como en un grabado del siglo XVIII en el que aparece una escuela rural francesa (Fig. 60). Cabe señalar que los niños tienen una tablita para escribir, mientras que las niñas aparecen sentadas con las manos en el regazo, como dando a entender que simplemente escuchan, lo cual implica que aprendían a leer, pero no a escribir.

Por otra parte, a menudo aparecen representadas mujeres leyendo. Durante la Edad Media y el Renacimiento, numerosas imágenes de la Anunciación muestran a la Virgen María levantando la vista del libro que está leyendo. Da la impresión de que la decadencia de las imágenes de la Virgen leyendo a partir de 1520 fue una respuesta temprana a lo que podríamos llamar la «demonización» de la lectura por parte de la Iglesia Católica a partir de la Reforma, cuando se culpó al fácil acceso a los libros por parte de los profanos de ser la causa de la aparición de la herejía.[20] Por otra parte, las imágenes de otras mujeres leyendo fueron haciéndose más frecuentes paulatinamente a partir de esta época. Rembrandt pintó a su madre leyendo la Biblia. Los cuadros de mujeres con libros en la mano pintados por Jean-Honoré Fragonard (1732-1806) y otros artistas han sido interpretados como una prueba de la difusión de la lectura en la Francia



60. «¡Sed buenos, niños, pues por culpa de un malhechor la hora de la muerte es terrible!», escena de una escuela rural, grabado de *La vie de mon père,* de Nicolas-Edmé Rétif de la Bretonne (Neufchâtel y París, 1779).

del siglo XVIII.[21] El grabado de la librería Jewett's, en la Boston del siglo XIX, mencionado en el capítulo anterior (cf. Fig. 49) muestra a varias mujeres en el interior del establecimiento.

ESCENAS DE GÉNERO

Como señalaban algunos críticos de Ariès, los especialistas en historia social no pueden permitirse el lujo de ignorar las convenciones de determinados géneros plásticos, como tampoco las de los literarios. Si examinamos las distintas visiones de la sociedad, debemos prestar especial atención a las convenciones de las escenas de la vida cotidiana, tipo de representación plástica que desde finales del siglo XVIII se dio en llamar escenas de «género».[22] La pintura de género surgió como tipo independiente de imagen en la Holanda del siglo XVII. El

ejemplo holandés fue seguido por algunos artistas de la Francia del siglo XVIII (Chardin, por ejemplo), y de la Escocia (Wilkie) y los Estados Unidos (Bingham) del siglo XIX. No suele llamarse pintores de género a los impresionistas franceses, pero las escenas de la vida ociosa de París y sus alrededores recogidas en los cuadros de Édouard Manet (1832-1883), Claude Monet y Auguste Renoir (1841-1919) a finales del siglo XIX, ofrecen nuevas variaciones sobre este tema, desde los barqueros del río de La Grenouillère a los bailarines del Moulin de la Galette.[23]

Pese a lo que decía Bingham acerca de los «inventarios artísticos», los especialistas en historia social no pueden creer que imágenes como éstas sean documentos impersonales. Ya hemos hablado (cf. Capítulo V) del planteamiento moralizante de Jan Steen, por ejemplo, en su *Familia desordenada.* En el caso de algunos cuadros de género de Steen y de otros artistas contemporáneos suyos, el problema se complica aún más. Algunos han sostenido que ciertos cuadros holandeses de charlatanes representan no ya escenas de la vida urbana, sino escenas teatrales, en las que aparecen personajes de repertorio de la *commedia dell'arte.* En este caso, los charlatanes que quizá hubiéramos pensado que contemplábamos directamente sacados de la vida real, han pasado no por uno, sino por dos filtros de moralización. Volvemos así al problema del «realismo aparente» (cf. Capítulo V).[24]

Un problema análogo es el del elemento satírico perceptible en algunas escenas de boda. Podemos sospechar que está presente en el *Banquete de bodas* de Pieter Brueghel (cf. Capítulo VII), en la *Boda de baratillo* de Wilkie, y en otras obras. La sátira resulta particularmente evidente en la serie de cuadros y grabados de Hogarth llamada *El matrimonio a la moda,* cuya primera escena representa la reunión de las dos familias con los abogados. Los dos padres aparecen en el centro de la imagen, sentados a la mesa, mientras que la pareja de contrayentes, recostados el uno en el otro, se encuentran en el extremo derecho del cuadro, simbolizando su posición subordinada en la transacción.[25]

Fijémonos por un momento en una imagen que, al menos a primera vista, pudiera parecer más objetiva y documental: el grabado de Abraham Bosse (1602-1676) titulado *Le mariage à la ville* (Fig. 61). La acción tiene lugar alrededor de una mesa en la que los padres de



61. Abraham Bosse, *Le mariage à la ville,* 1633, grabado. British Museum, Londres.

la pareja negocian el contrato, mientras el notario lo copia (el gesto de la mano de una de las mujeres y la expresión adusta de la otra indican que las dos desempeñan en las negociaciones un papel tan activo como el de los hombres). En primer plano, pero siempre a un lado, como si prácticamente fueran personajes marginales del proceso que está desarrollándose, se encuentra la pareja de novios, cogidos de la mano, en un gesto que probablemente signifique que están prometidos, y no que están enamorados. Dos niños de ambos sexos, presumiblemente el hermano y la hermana menor de uno de los novios, aparecen jugando al lado de la mesa, como si no fueran conscientes del papel que en el futuro deberán desempeñar en otro drama social análogo (la máscara teatral que lleva el niño comunica al espectador esa metáfora teatral). El grabado presta mucha atención a los detalles del vestido y al mobiliario, y nos permite situar la escena en el mundo social de la alta burguesía, tanto si las familias en cuestión habían hecho fortuna en el comercio como si se habían enriquecido en el ámbito de la abogacía.

Conocenemos algunas noticias de la vida de Bosse, por ejemplo que pertenecía a la minoría protestante de Francia y que mantuvo un largo conflicto con la Academia Real de Artes de su país, detalles que hacen más plausible la posibilidad de que el grabado sea una crítica social y moral. Los comentarios satíricos en torno a la compraventa de esposas existentes en la novela de Antoine Furetière titulada *Roman bourgeois*, de mediados del siglo XVII (1666), hacen que la interpretación moralista de la imagen de Bosse resulte todavía más plausible. Furetière recoge en su obra lo que él llama una «tarifa» de dotes, según la cual una muchacha que contara con cien mil escudos o más de renta estaba en condiciones de casarse con un duque, mientras que otra que sólo tuviera veinte o treinta mil libras tenía que contentarse con un abogado.

Una vez más, pues, la lectura de una imagen de la sociedad como un simple reflejo o instantánea de dicha sociedad resulta equívoca. El grabado de Bosse está más cerca del *Matrimonio a la moda* de Hogarth de lo que parece a primera vista, y quizá incluso le sirviera de inspiración.

LO REAL Y LO IDEAL

Así, pues, por un lado los especialistas en historia social deben ser conscientes del tono satírico de las imágenes. Por otro, no pueden permitirse el lujo de olvidar la posibilidad de idealización. Por ejemplo, se ha señalado la aparición de un cambio en la representación de los viejos en el arte francés de finales del siglo XVIII, cuando empezó a subrayarse la dignidad de la vejez, y no sus aspectos grotescos. Como ocurre con las imágenes de la infancia, debemos tener en cuenta los posibles usos simbólicos de los ancianos de uno y otro sexo. No obstante, las modificaciones a largo plazo introducidas en las convenciones de representación parecen muy significativas. Es muy poco probable que los ancianos experimentaran un cambio importante, pero las actitudes hacia ellos sí que evolucionaron. En este sentido, las fuentes literarias confirman la impresión que nos dan las imágenes.[26]

Asimismo, las imágenes francesas de la multitud cambiaron de modo notable después de la Revolución de 1830. Con anterioridad a

esta fecha, los personajes que formaban parte de la muchedumbre eran representados generalmente —así también en la Inglaterra de Hogarth— como tipos rudos, mendigos o borrachos, con expresiones rayanas en lo grotesco. Después de la revolución, en cambio, empezaron a ser representados cada vez con más frecuencia como individuos limpios, bien vestidos e idealistas, como en *La libertad conduciendo al pueblo* de Delacroix (cf. Capítulo IV). Cuesta trabajo creer que se produjera con tanta rapidez un cambio drástico en las actitudes sociales. Es mucho más probable que lo que cambiaran fueran las ideas habituales en torno a lo que hoy día llamamos lo «políticamente correcto». El triunfo de la Revolución de 1830 exigió la idealización del «pueblo», que supuestamente la había hecho.[27]

De modo parecido, las imágenes de las escuelas rurales, con su pulcra segregación por sexos (cf. Fig. 60) quizá representen un ideal, y no la realidad desordenada. La imagen del padre leyendo a su familia, representada con tanta frecuencia durante los siglos XVIII y XIX, quizá sea también una idealización, una expresión de nostalgia de los días en los que la lectura constituía un acto colectivo y no individual, y en los que los libros adecuados eran escogidos por el *paterfamilias*. Las fotografías de la vida rural realizadas en Inglaterra en torno al año 1900 quizá contengan también cierta nostalgia por la «comunidad orgánica» de la aldea tradicional, expresada no sólo a través de la sonrisa de los protagonistas a petición del fotógrafo, sino también a través de la atención prestada a las herramientas tradicionales a expensas de la maquinaria moderna. Esa nostalgia tiene su propia historia, que se remontaría con toda probabilidad a una época muy anterior a la Revolución Industrial. Por ejemplo, se ha dicho recientemente de las imágenes rurales representadas en las iluminaciones de un libro inglés del siglo XIV, el Salterio Luttrell, actualmente en la British Library, que ofrecen una «visión nostálgica» del mundo rural antes de la crisis del sistema feudal.[28]

El estudio minucioso de una sola imagen quizá sirva para poner en evidencia el proceso de idealización. Un famoso cuadro de Louis Le Nain, en la actualidad en el Museo del Louvre, *Le repas des paysans*, representa a unos campesinos franceses comiendo (Fig. 62). Pierre Goubert, historiador que ha dedicado su vida al estudio de los campesinos franceses del siglo XVII, ha llamado la atención sobre el



62. Louis Le Nain, *Le repas des paysans*, 1642, óleo sobre lienzo. Museo del Louvre, París.

«mantel blanco, la hogaza de pan, el vino de reflejos rojizos y la honesta sencillez del vestido y el mobiliario», sosteniendo que «el mantel y el vino están fuera de lugar, y el pan es demasiado blanco». Goubert cree que el objetivo del artista era ofrecer una versión popular de la Última Cena. Otros críticos ven en la imagen una alusión al episodio del evangelio de S. Lucas (24), en el que los discípulos de Jesús cenan en la aldea de Emaús con un individuo que resulta ser Cristo resucitado. *Le repas des paysans* se ha convertido en una imagen problemática.

En la actualidad es evidente la necesidad de situar la obra dentro de un contexto. Los hermanos Le Nain, que a menudo pintaban sus cuadros en colaboración, eran originarios de Laon, cerca de la frontera con Flandes, donde su familia poseía campos y viñedos. En otras palabras, conocían por dentro la vida de los campesinos. El problema está en descubrir qué clase de imagen pretendían representar. Por desgracia no sabemos para quién fue pintado originalmente el cuadro. Según cierta hipótesis, estaría destinado a una institución be-

néfica, en una época —comienzos del siglo XVII— en la que se produjo la aparición de la caridad cristiana organizada en Francia.

Otra tesis muy sugestiva es la que pretende que la imagen es una expresión plástica de ciertas ideas religiosas, semejantes a las que unos años más tarde expresaría el religioso Jean-Jacques Olier. En su libro titulado *La journée chrétienne* (1657), Olier hablaba de la santificación de la vida cotidiana y recomendaba a sus lectores acordarse de la Última Cena cada vez que se sentaran a la mesa. Si la imagen alude efectivamente a las ideas de Olier, tendríamos un ejemplo más de cuadro de género que no representa la vida cotidiana en sí, sino como símbolo religioso o moral, como se ha sostenido a propósito de los cuadros holandeses mencionados anteriormente. No obstante, un crítico de la época, André Félibien, que procedía de un estrato social más alto que los hermanos Le Nain, subrayaba en tono poco favorable la «falta de nobleza» del cuadro. Al parecer, daba por supuesto que la obra representaba no una escena simbólica, sino de género, como las que pintaban los artistas holandeses.[29]

Los campesinos dignificados del cuadro de Le Nain tienen su paralelismo en las obras posteriores de Jean-François Millet, perteneciente él mismo a una familia de campesinos normandos. Por ejemplo, *El sembrador* (1850), *Las espigadoras* (1857) y, la más famosa de todas, *El ángelus* (1857-1859), en la que aparecen un hombre y una mujer rezando en el campo: todos estos cuadros representan a trabajadores rurales con un estilo monumental.[30] Por aquella época la imagen positiva de los campesinos resultaba en general mucho más aceptable que en el siglo XVII. En Italia, Alessandro Manzoni había hecho de dos jóvenes campesinos los protagonistas de su novela *I promessi sposi*, «Los novios» (1825-1827), aunque incluso entonces se le criticó por ello. Los intelectuales de clase media veían en los campesinos a los defensores de la tradición nacional. En una época en la que la industrialización y la urbanización amenazaban el orden rural tradicional, los labradores, considerados hasta entonces personajes grotescos por las clases más elevadas (cf. Capítulo VII), fueron humanizándose e incluso idealizándose paulatinamente. Le viene a uno a la memoria la historia del paisaje, y de forma harto atinada, pues para los observadores urbanos los campesinos formaban parte del paisaje.



63. Mariamma Davydova, *Merienda en los bosques de Kamenka,* hacia 1920, acuarela. Paradero desconocido.

Otro tipo de imagen del campesino hace hincapié en la armonía del sistema social, por ejemplo el cuadro de Petr Zablotsky titulado *Después de la cosecha,* en el que aparecen unos siervos rusos bailando en el patio de una gran finca, mientras el terrateniente y su familia los observan; la situación física de estos personajes, en lo alto de unos escalones, simboliza su superioridad social. La nostalgia resulta todavía más evidente en las acuarelas de Mariamma Davydova, que representan la vida en una finca rústica rusa desde el punto de vista del terrateniente, con escenas de un coche de caballos, la visita del sacerdote, una merienda en el bosque (Fig. 63), etc.; en ellas la finca es presentada como un centro de actividades recreativas, y no como una explotación agrícola. Pintadas después de 1917, estas imágenes evocan el mundo que Davydova y los de su clase acababan de perder.[31] Tan idílica como el cuadro de Zablotsky, pese a la diferencia de su contexto político, es la imagen de la vida en una granja colectiva que ofrece el pintor soviético Sergei Gerasimov (1885-1964), circunstancia que nos permite recordar que el estilo llamado «realismo socialista» —al que más bien deberíamos calificar de «idealismo socialista»— tiene sus analogías en épocas anteriores.



64. Dorothea Lange, *Miseria de los recolectores de guisantes en California. Madre de siete hijos, treinta y dos años, Nipomo, California, febrero de 1936.*

La yuxtaposición de estas últimas imágenes con las fotografías de los pobres labradores de los Estados Unidos durante los años de la depresión produce un contraste fortísimo. Las fotos de Margaret Bourke-White y Dorothea Lange tienen un nuevo punto de interés, y pasan de fijarse en el grupo a hacerlo en el individuo y a subrayar las tragedias personales por medios tales como el primer plano de una madre y sus hijos (Fig. 64). Por contraste, remontándonos más atrás en el tiempo, incluso los cuadros de campesinos más simpáticos parecen impersonales. Interpretar esas diferencias no resulta fácil. ¿Es el nuevo medio el que crea la diferencia? ¿O el hecho de que esas dos fotógrafas eran mujeres? ¿O que procedían de una cultura que hacía hincapié en el individualismo? ¿O que trabajaban para un proyecto gubernamental, concretamente para la Farm Security Administration?

Empezamos este capítulo plantenado la espinosa cuestión de los rasgos típicos. Al igual que los novelistas, los pintores reproducen la vida social escogiendo individuos y pequeños grupos que ellos creen representantes típicos de un conjunto más amplio. Y deberíamos subrayar el término «creen». En otras palabras, como en el caso de los retratos de personajes individuales, las representaciones de la sociedad nos dicen muchas cosas acerca de cierto tipo de relaciones, concretamente las que existen entre el autor de la representación y las personas retratadas. Esas relaciones pueden ser de igualdad, pero en el pasado eran a menudo jerárquicas, argumento que desarrollaremos en el próximo capítulo.

Las personas retratadas pueden ser vistas con más o menos distancia, bajo un prisma respetuoso, satírico, cariñoso, cómico o despectivo. Lo que vemos es una opinión pintada, una «visión de la sociedad» en un sentido ideológico y visual. Los fotógrafos no constituyen una excepción a la regla, pues, como señala el crítico americano Alan Trachtenberg, «un fotógrafo no tiene por qué convencer al espectador de que adopte su punto de vista, pues el lector no tiene opción; en la foto vemos el mundo desde el ángulo de visión parcial de la cámara, desde la posición que tenía en el momento en que se apretó el obturador».[32] El punto de vista, en este sentido literal, influye a todas luces —aunque no lo determine— el punto de vista en sentido metafórico.

La importancia de la distancia social o cultural resulta especialmente clara en aquellos casos en los que el artista o el fotógrafo es ajeno a la cultura que retrata. En este momento debemos dirigir otra vez nuestros ojos al dibujo de Dardel usado anteriormente como testimonio de interior de una casa rural sueca (Fig. 47). Aunque no es exactamente una caricatura, contiene elementos cómicos o grotescos, circunstancia que implica la existencia de cierta distancia entre un artista de clase media y las personas cuya cultura material y cuya vida cotidiana pretendía reproducir. Este tipo de imágenes, las imágenes del «otro», serán el centro de atención del siguiente capítulo.

VII

ESTEREOTIPOS DE LOS OTROS

> Los cristianos tienen razón y los paganos yerran.
>
> LA CANCIÓN DE ROLDÁN

> Oriente es Oriente y Occidente es Occidente,
> y nunca se encontrarán.
>
> RUDYARD KIPLING

Hace relativamente poco que los especialistas en historia de la cultura se han interesado por la idea del «Otro», con O mayúscula, o quizá mejor con A mayúscula, pues fueron los teóricos franceses los que llevaron la iniciativa en el estudio de *l'Autre*. Quizá resultara más ilustrativo hablar de las personas distintas de uno mismo en plural y no convertirlas en una entidad indiferenciada, el Otro, pero dado que el proceso de homogeneización es tan habitual, los especialistas en historia de la cultura tienen que estudiarlo. Este nuevo interés suyo corre en paralelo a la aparición de la preocupación por la identidad cultural y los encuentros culturales, un ejemplo más de las numerosas preocupaciones actuales, como, por ejemplo, el debate en torno al multiculturalismo, que permite a los estudiosos plantear nuevas cuestiones acerca del pasado.

En el caso de los grupos que se enfrentan a otras culturas, se producen una y otra vez dos reacciones contrapuestas. Una es negar o ignorar la distancia cultural, asimilar a los otros a nosotros o a nuestros vecinos, mediante la utilización de la analogía, tanto si el empleo de ésta es consciente como si es inconsciente. El otro es visto como el reflejo del yo. Así, por ejemplo, el guerrero musulmán Saladino era visto por algunos cruzados como un caballero. El descubridor Vasco de Gama, cuando entró por primera vez en un templo indio, inter-

pretó una escultura de los dioses Brahma, Vishnu y Shiva como una imagen de la Santísima Trinidad (del mismo modo que los chinos interpretarían más o menos un siglo después las imágenes de la Virgen María como la representación de la diosa budista Kuan Yin). Al entrar en contacto por primera vez con la cultura japonesa a mediados del siglo XVI, el misionero jesuita S. Francisco Javier calificaba al emperador (que tenía un status social altísimo, pero muy poco poder) de «papa» oriental. Es la analogía lo que hace inteligible lo exótico, lo que lo domestica.

La segunda respuesta habitual es justamente la contraria de la anterior. Consiste en la invención consciente o inconsciente de otra cultura opuesta a la propia. De ese modo, convertimos en «otros» a nuestros congéneres. Así, por ejemplo, la *Canción de Roldán* describía al Islam como una inversión diabólica del cristianismo, y presentaba una imagen de los musulmanes como adoradores de una trinidad infernal, compuesta por Apolo, Mahoma y cierto «Termagante». El historiador griego Heródoto presentaba una imagen de la antigua cultura egipcia justamente como la inversión de la griega, y señalaba que en Egipto se escribía de derecha a izquierda, y no de izquierda a derecha, que los hombres se ponían la carga sobre la cabeza y no sobre los hombros, que las mujeres orinaban sentadas, y no de pie, etc. También describía en cierto modo a los persas y a los escitas como la antítesis de los griegos.

En el último párrafo utilizábamos el término «imagen» en el sentido de imagen mental, y la prueba de ello nos la ofrecerían los textos. Para recuperar o reconstruir esas imágenes mentales, resulta indispensable a todas luces el testimonio de las imágenes visuales, pese a los problemas de interpretación que puedan plantear. Mientras que los escritores pueden ocultar sus actitudes mentales detrás de una descripción impersonal, los artistas plásticos se ven obligados por el medio que utilizan a asumir una postura clara, representando a los individuos de otras culturas o bien iguales o bien distintos a ellos.

Tenemos dos claros ejemplos del primer proceso descrito anteriormente, esto es, el de asimilación del otro, y ambos corresponden a sendos grabados holandeses del siglo XVII. En uno, aparece un indio del Brasil armado con el arco y las flechas clásicas. De ese modo, los indios eran identificados con los bárbaros del mundo antiguo,



65. Grabado en el que aparece un embajador tibetano con un «rosario», en Jean Nieuhof, *L'ambassade de la Compagnie Orientale des Provinces Unies vers l'empereur de la Chine...* (Leyden: J. De Meurs, 1665).

más familiares para el artista y su público que los pueblos originarios de las Américas. En el otro grabado, que ilustra un informe de una embajada de la Compañía Holandesa Oriental de Indias a China, aparece un lama tibetano representado como un cura católico, y la sarta de cuentas que utiliza para rezar tienen todo el aspecto de un rosario (Fig. 65). El texto que lo acompaña va más allá en esa asimilación, y la versión inglesa dice que el sombrero del lama «es como el de un cardenal, con alas anchas», mientras que la versión francesa, dirigida a un público católico, compara también las mangas anchas del hábito del lama con las de un franciscano, y su «rosario» con el de los dominicos y franciscanos. El sombrero representado en el grabado, dicho sea de paso, es distinto del tocado puntiagudo tradicional de los lamas, que un viajero italiano de comienzos del siglo XVIII, en otro intento de asimilar lo desconocido a lo conocido, comparaba con la mitra de un obispo. A diferencia de otras imágenes de culturas lejanas ilustradas aquí (cf. por ejemplo Fig. 3), da la impresión de que el grabado se basa en el texto escrito y no en los dibujos hechos del natural.

En otras palabras, cuando se produce un encuentro entre culturas distintas, lo más probable es que las imágenes que una hace de otra sean estereotipadas. El término «estereotipo» (originalmente la plancha a partir de la cual se grababa una estampa), al igual que la palabra clisé (término utilizado originariamente en francés para designar dicha plancha) constituye un recordatorio muy eficaz de los vínculos existentes entre imagen visual e imagen mental. El estereotipo puede no ser completamente falso, pero a menudo exagera determinados elementos de la realidad y omite otros. El estereotipo puede ser más o menos cruel, más o menos violento, pero, en cualquier caso, carece necesariamente de matices, pues el mismo modelo se aplica a situaciones culturales que difieren considerablemente unas de otras. Se ha observado, por ejemplo, que las imágenes europeas de los indios americanos eran a menudo compuestas, utilizando rasgos de indios de otras regiones para crear una imagen global simple.

Resulta difícil analizar esas imágenes sin utilizar el concepto de «mirada», término nuevo tomado del psicoanalista francés Jacques Lacan (1901-1981), para designar lo que antes se habría llamado «punto de vista». Tanto si nos referimos a las intenciones de los artistas como a la forma en que distintos grupos de espectadores miran la obra de éstos, resulta conveniente pensar en términos, por ejemplo, de mirada occidental, mirada científica, mirada colonial, mirada turística o mirada de hombre (*vid. infra* pp. 171 ss.).[1] La mirada a menudo expresa una actitud mental de la que el espectador puede no ser consciente, tanto si sobre el otro se proyectan odios, como temores o deseos. La interpretación psicoanalítica de las imágenes —método que estudiaremos con más detalle en el Capítulo X— tiene en las imágenes de los extraños, tanto en el propio país como fuera de él, uno de los apoyos más fuertes.

Algunos de esos estereotipos son positivos, como en el caso del «salvaje noble», expresión usada en 1672 por el poeta y dramaturgo inglés John Dryden. Se trataba de una imagen clásica, resucitada durante el siglo XVI y desarrollada al mismo tiempo que la contraria, es decir, la del caníbal. Las imágenes, entre ellas las xilografías incluidas en la *Historia de un viaje al Brasil* (1578), del misionero protestante francés Jean de Léry, se encargarían de ilustrar este concepto. El momento culminante de la idea del salvaje noble sería el siglo XVIII. Fue

en esta época cuando, por ejemplo, empezó a pensarse que la cultura de Tahití era una reliquia de la Edad de Oro. En particular los habitantes de la Patagonia y de la Polinesia fueron vistos por los viajeros europeos a través del prisma de la tradición clásica como «ejemplares modernos de la vida austera y virtuosa que llevaban en la época clásica pueblos tales como los espartanos o los escitas».[2]

Por desgracia, la mayoría de los estereotipos de los otros —el de los judíos según los gentiles, los musulmanes según los cristianos, los negros según los blancos, la gente de pueblo según la gente de ciudad, los militares según los civiles, las mujeres según los hombres, etc.— han sido y son hostiles y despectivos o, en el mejor de los casos, condescendientes. Un psicólogo probablemente se fijaría en el temor que se oculta tras el odio y también en la proyección inconsciente sobre el otro de los aspectos más indeseables de la propia personalidad.

Tal vez por ese motivo los estereotipos toman a menudo la forma de inversión de la imagen de sí mismo que tiene el espectador. Los estereotipos más crueles se basan en la simple presunción de que «nosotros» somos humanos o civilizados, mientras que «ellos» apenas se diferencian de animales tales como el perro o el cerdo, con los que a menudo se les compara, no sólo en las lenguas europeas, sino también en árabe y en chino. De ese modo los otros se convierten en «el Otro». Se convierten en seres exóticos, distantes de uno mismo. Incluso pueden ser convertidos en monstruos.

LAS RAZAS MONSTRUOSAS

El ejemplo clásico —por ser típico y por ser de raigambre clásica— de este proceso es el de las llamadas «razas monstruosas», que, según creían los griegos, habitaban en lugares remotos tales como la India, Etiopía o el Catai.[3] Entre esas razas estaban los «cinocéfalos», u hombres con cabeza de perro; los «blemias», que no tenían cabeza; los «esciópodos», que sólo tenían una pierna; los «antropófagos» o caníbales; los «pigmeos»; las «amazonas», esto es, la raza de mujeres guerreras que tenían un solo pecho, etc. La *Historia natural* del escritor romano Plinio el Viejo transmitió estos estereotipos a la Edad Me-

dia y de ahí llegaron hasta nosotros. Por ejemplo, la alusión que aparece en *Otelo* a los hombres «cuyas cabezas crecen por debajo de los hombros» se refiere claramente a los blemias.

Las razas monstruosas quizá fueran inventadas para ilustrar las teorías en torno a la influencia del clima, dándose por supuesto que las gentes que viven en lugares demasiado fríos o demasiado calurosos no pueden ser plenamente humanas.[4] No obstante, tal vez resulte ilustrativo considerar esas imágenes no sólo una pura invención, sino un ejemplo de la percepción distorsionada y estereotipada de las sociedades lejanas. Al fin y al cabo, todavía existen los pigmeos y algunos pueblos comen carne humana en determinadas ocasiones. Cuando la India y Etiopía comenzaron a ser más familiares para los europeos a lo largo de los siglos XV y XVI, y no pudieron encontrarse en ellas blemias, amazonas ni esciópodos, los estereotipos fueron situados en el Nuevo Mundo. Por ejemplo, el río Amazonas lleva este nombre porque se creía que en él vivían las amazonas. Los pueblos remotos se consideraban monstruosos tanto moral como físicamente, como ocurría con los caníbales que se creía que vivían en Brasil, África central y otras regiones.[5]

Para una imagen de canibalismo, que expresa vívidamente ese estereotipo y sin duda contribuyó a su difusión, podemos recurrir a una famosa xilografía que circulaba por Alemania unos seis años después de que los portugueses desembarcaran por primera vez en Brasil en 1500 (Fig. 66). En el centro de la estampa vemos fragmentos de un cuerpo humano mutilado colgando de un árbol, mientras que el salvaje situado en el extremo izquierdo devora el brazo de un hombre. Este ejemplo arroja bastante luz sobre el proceso de creación del estereotipo. La afirmación que realiza no es exactamente falsa. Algunos indios del Brasil, por ejemplo los varones adultos de la tribu tupinambá, cuyas costumbres fueron descritas detalladamente por algunos viajeros europeos a finales del siglo XVI, comían carne humana, concretamente la de sus enemigos, en determinadas ocasiones rituales. Pero el grabado da la impresión falsa de que la carne humana era el alimento cotidiano de todos los indios, y contribuyó a definir como «caníbales» a los habitantes de todo un continente. En este sentido contribuyó a la creación de lo que ha dado en llamarse el «mito del caníbal», esto es, el proceso en virtud del cual una cul-



66. «La isla y el pueblo que fueron descubiertos por el rey cristiano de Portugal o sus súbditos», xilografía alemana en la que aparecen representados unos caníbales brasileños, *ca.* 1505. Bayerische Staatsbibliothek, Múnich.

tura (no siempre la occidental) deshumaniza a otra afirmando que sus miembros se comen a la gente.

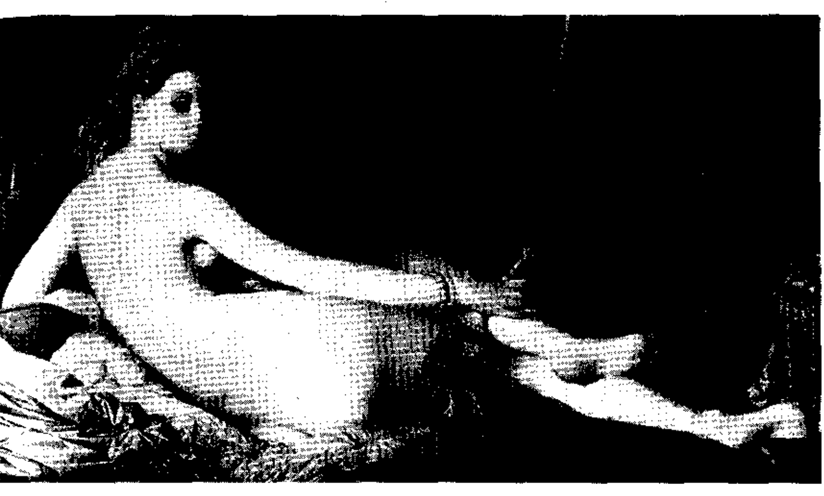
Hoy día al lector le costará trabajo tomarse en serio la idea de las razas monstruosas, reconocer que nuestros antepasados creían en su existencia o al menos en la posibilidad de su existencia en algún lugar. Ese escepticismo resulta hasta cierto punto paradójico, si tenemos en cuenta las numerosas imágenes de extraterrestres que circulan, y a las que podríamos considerar el desplazamiento último del estereotipo de Plinio. Al margen de eso, seguimos viendo a los grupos humanos culturalmente alejados de nosotros de forma estereotipada. Un ejemplo evidente de ello sería el del «terrorista», término que habitualmente evoca una imagen de violencia extrema e irracional. Si esos «terroristas» —irlandeses, palestinos, kurdos, etc.— son calificados de «guerrilleros», recuperan su rostro humano y de paso unos motivos, por no decir unos ideales, inteligibles. A consecuencia de la decadencia de la figura del «otro» como comunista tras la caída del Muro de Berlín y la disolución de la Unión Soviética, se

han popularizado especialmente a través del cine, sobre todo durante los años noventa, las imágenes de terroristas musulmanes. El «terrorismo» se asocia con otros términos peyorativos igualmente mal definidos, tales como los de «fanatismo», «extremismo» y más recientemente «fundamentalismo». Esas imágenes hostiles del Islam se relacionan con lo que a menudo se llama mentalidad «orientalista».

ORIENTALISMO

Durante los últimos veinte años del siglo XX, el término «orientalismo», palabra otrora neutra utilizada para designar los estudios de los especialistas occidentales en las culturas del Oriente Próximo, Medio y Lejano, se ha convertido en un concepto peyorativo.[6] Ese cambio de significado se debe en buena medida a un solo hombre, el crítico literario Edward Said, y a su libro *Orientalism*, aparecido en 1978. Said definía el orientalismo a su estilo como «la institución colectiva destinada a estudiar el Oriente» que se desarrolló en los países occidentales a partir de finales del siglo XVIII. Por otra parte, se refería a él diciendo que era un «discurso», o (citando al historiador británico Victor Kiernan) «el espejismo colectivo de Oriente que tiene Europa», o «un estilo occidental de dominar... el Oriente» frente al cual se definía el propio Occidente.[7]

Said trabajó con textos, tras decidir que no iba a estudiar los estereotipos culturales de lo que él llamaba «el cuadro de género oriental», pero sus ideas pueden utilizarse —y así lo han sido— para analizar las pinturas sobre el Oriente Medio realizadas por Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867), Théodore Géricault (1791-1824), Jean-Léon Gérôme (1824-1904), y Delacroix, así como por otros artistas ingleses, alemanes, italianos y españoles.[8] No resultaría difícil reunir un número sustancioso de pinturas occidentales sobre temas relacionados con el Oriente Medio, que están llenas de estereotipos y cuyo interés se centra principalmente en el sexo, la crueldad, la ociosidad y el «lujo oriental»: harenes, baños, odaliscas, esclavos, etc. La *Odalisca con esclava* de Ingres (Fig. 67) es un exponente bastante típico de este género, al dar al espectador occidental la sensación de que entra en un harén y contempla de ese modo los secretos más íntimos de una cultura extraña.



67. Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Odalisca con esclava*, 1839/40, óleo sobre lienzo montado sobre un panel. Fogg Art Museum, Cambridge, MA.

Esas imágenes visuales ilustran los estereotipos literarios de Oriente que tenían los occidentales, tales como las *Cartas persas* (1721) de Montesquieu, o cuando menos, corren paralelas a ellos. De hecho sabemos que algunos artistas recurrieron a la literatura para familiarizarse con el «color local», como hizo Ingres al recurrir a las cartas escritas en el siglo XVIII por Lady Mary Wortley Montagu desde Estambul. Ingres transcribió algunas cartas, entre ellas el pasaje en el que Lady Mary cuenta su visita a unos baños turcos, como preparación para la ejecución de su cuadro *Bain Turc* (1862-1863).[9]

Las fotografías de escenas de la vida del Oriente Medio tomadas en los siglos XIX y XX por europeos y destinadas a un público europeo contribuirían a perpetuar esos estereotipos.[10] Lo mismo ocurrió con las películas, sobre todo *El caíd* (1921), cuyo protagonista, Ahmed Ben Hassan, era interpretado por el actor ítalo-americano Rodolfo Valentino, como si para el público WASP («blanco-anglosajón-protestante») de América todos los hombres de tez cetrina fueran intercambiables. La larga vida de los estereotipos y su proliferación indican que esos ejemplos de fantasía colectiva o de «imaginario colectivo» respondían a los deseos voyeuristas de los espectadores.

En los párrafos anteriores hemos intentado demostrar que un estudio de las imágenes del Oriente Medio realizado por occidentales en los términos planteados por Said resulta de hecho muy ilustrativo. No obstante, dicho planteamiento arroja tantas luces como sombras. Las actitudes mentales de Occidente hacia «el Oriente» no eran más monolíticas que el propio Oriente, sino que variaban según el artista y el género. Delacroix y Géricault, por ejemplo, mostraron su entusiasmo por las culturas del Norte de África. Las distinciones se imponen. Para complicar aún más la cuestión, podríamos encontrar individuos a los que cabría calificar de «orientalistas orientales». El propietario del *Bain Turc* de Ingres fue el diplomático otomano Khalil Bey, mientras que Hamdi Bey (1842-1910), artista turco que estudió en París con Gérôme, pintó escenas de su propia cultura al estilo occidental. Daría la impresión de que la modernización del Imperio Otomano exigía verlo a través de unos ojos occidentales o, en todo caso, occidentalizantes.

Otra distinción importante que debemos establecer sería la que existe entre el estilo «romántico» exotizante y el que ha dado en llamarse estilo «documental», «de reportaje» o «etnográfico», que podemos encontrar en algunos pintores decimonónicos de escenas típicas del Oriente Medio, y también en otras obras de época anterior, como las que realizaron John White en Virginia (cf. Fig. 3) o John Webber (1752-1798) en el Pacífico; este último fue elegido por el capitán Cook para que lo acompañara en su tercer viaje con el fin de «preservar y mostrar» imágenes «de las escenas más memorables de nuestras transacciones». Entre los ejemplos de este estilo etnográfico, equivalente del «estilo testimonio ocular» estudiado anteriormente (cf. Introducción) cabría citar las *Dos mujeres sentadas* de Delacroix (Fig. 1), el dibujo del sultán otomano camino de la mezquita (Fig. 2), del artista-reportero francés Constantin Guys (1802-1892), y la *Escena callejera de Damasco* (Fig. 68) de Alberto Pasini (1826-1899), en la que aparecen hombres a caballo, vendedores callejeros, figuras con velos y turbantes, y una casa impresionante, a través de las celosías de cuyas ventanas las mujeres podían contemplar el exterior sin que nadie las viera.[11]

Incluso escenas como éstas, a pesar del enorme «efecto realidad» que poseen, deben ser utilizadas con mucho cuidado, lo mismo que



68. Alberto Pasini, *Escena callejera, Damasco*, óleo sobre lienzo. Museum of Art, Philadelphia.

las fotografías de época posterior, como testimonio de la vida social en el mundo islámico del siglo XIX. Los pintores recurrían en muchas ocasiones a modelos judías, porque las mujeres musulmanas eran inaccesibles. Unas veces lo reconocían, como ocurre en *Boda judía en Marruecos* (otra obra de Delacroix), pero otras no. La identidad de las *Dos mujeres sentadas* ha sido discutida con frecuencia. Quizá sean judías, pero los detalles de sus vestidos indican que se trata realmente de mujeres musulmanas, confirmando la tradición según la cual un amigo francés del artista, cierto ingeniero que trabajaba en el puerto de Argel, convenció a un miembro de su equipo de que permitiera a Delacroix pintar a sus mujeres del natural.[12] Otro problema de las imágenes documentales es que centran su atención en lo típico a expensas de lo individual. Lo que se considera típico de una determinada cultura puede ser fruto de años de observación, pero también puede ser fruto de una lectura precipitada o de un mero prejuicio.

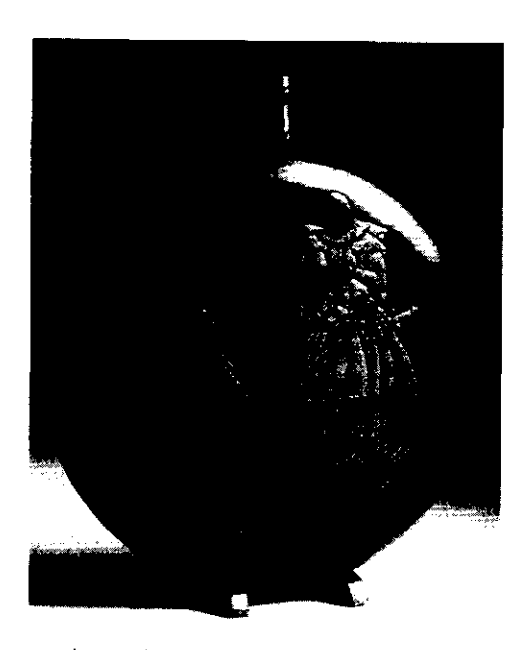
Lo que Said bautizó o rebautizó con el nombre de «orientalismo» constituye un caso específico de un fenómeno mucho más amplio, a saber, la percepción estereotipada de una cultura por otra, o de los individuos de una cultura por los individuos de otra. Las imágenes del sur de Europa realizadas por artistas del norte del continente, sobre todo las de España e Italia, no muy distintas —sobre todo cuando

se sitúan en Andalucía o Sicilia— de las de Oriente, podrían llamarse ejemplos de «meridionalismo». Las imágenes del remoto norte de Europa, por ejemplo de Laponia o Finlandia, podrían llamarse «borealismo». Las imágenes europeas de África se desarrollaron en paralelo a las de Oriente. En América del Sur y del Norte los artistas representaban a los esclavos negros de una manera más o menos estereotipada.

Entre las representaciones de afroamericanos que muestran una mayor simpatía hacia este grupo, estaría la serie de obras pintadas por Eastman Johnson (1824-1906), originario del norte de los Estados Unidos —concretamente de Maine— y partidario de la abolición de la esclavitud. Su trabajo más famoso sobre este tema, *Vida de los negros en el Sur,* fue pintado en 1859, poco antes del estallido de la Guerra Civil Americana. Esta escena de los esclavos descansando después del trabajo —un hombre toca el banjo, las madres juegan con sus hijos, un hombre joven corteja a una linda muchacha— fue calificada en su época de equivalente pictórico de *La cabaña del Tío Tom* (la novela de Harriet Beecher Stowe había aparecido siete años antes, en 1852). Se dijo de ella en tono laudatorio que era una representación auténtica de «los afectos, el humor, la paciencia y la serenidad que redimen de la brutalidad y la ferocidad a los africanos civiliza-



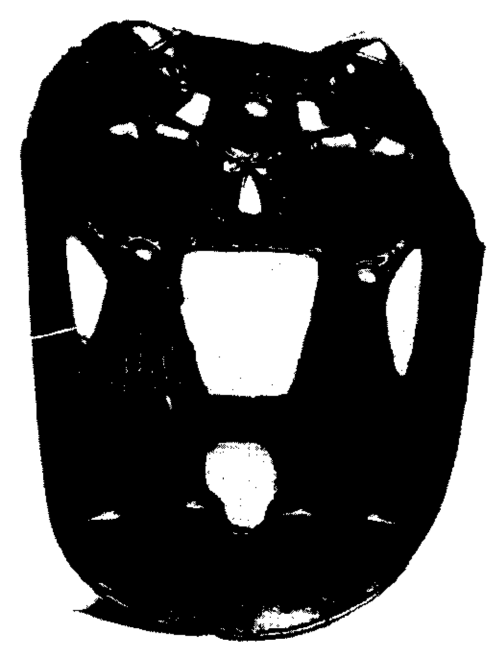
69. Xilografía de un monstruo, en Wu Renchen, *Shan-Hai-Jing, Guang Zhu.*



70. Polvera con imagen japonesa de unos portugueses, siglo XVI. Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa.

dos, aunque sojuzgados». Más recientemente las imágenes de los afroamericanos pintados por Johnson han sido calificadas de «no estereotipadas». No obstante la *Vida de los negros en el Sur* está llena de posturas y elementos típicos —el banjo, por ejemplo—, asociados con los esclavos. Yo preferiría decir que los personajes están estereotipados de un modo relativamente amable y afectuoso.[13]

Las imágenes de los europeos concebidos como «el otro» realizadas por autores no europeos ofrecen también un testimonio elocuente de estereotipo cultural. Al igual que los europeos, los chinos tenían visiones de razas monstruosas, como indican algunas xilografías del siglo XVII (Fig. 69), entre ellas la de una figura que se parece increíblemente a los blemias clásicos (¿se trata de un caso de difusión cultural o de una invención independiente?). Una botellita japonesa del siglo XVI (Fig. 70), lo mismo que varios biombos pintados realizados algunos años más tarde, muestra a unos portugueses con



71. Plancha nigeriana (Benin) de bronce con dos portugueses del siglo XVI. Colección particular.

unos gregüescos hinchados como globos, circunstancia que da a entender que las ropas de los europeos —al igual que sus grandes narices— eran consideradas particularmente exóticas. Las imágenes de los portugueses realizadas por africanos plantean las mismas cuestiones (Fig. 71). En este sentido podríamos hablar de un «occidentalismo», aunque nunca llegó a ser lo que Said llamaba una «institución colectiva» al servicio de un dominio político y económico.[14]

En Occidente, la xenofobia se ha expresado a menudo a través de imágenes que presentan a los individuos de otras naciones como monstruos o personajes casi monstruosos. La gracia de *La Puerta de Calais* de Hogarth (*ca.* 1748), por ejemplo, se basa en la tradición de los estereotipos de los franceses que habían creado los ingleses. Los franceses miserables recuerdan al espectador que en la mente de los británicos la pobreza y la monarquía absoluta estaban estrecha-



72. John Tenniel, «Dos fuerzas», viñeta del *Punch*, 29 de octubre de 1881.

mente relacionadas, mientras que el orondo fraile que mira sonriente hacia la comida, con la mano gordezuela en el pecho, evoca la imagen negativa del papismo y de lo que los intelectuales protestantes del siglo XVIII solían llamar la «clerigalla».

Por otra parte, en las caricaturas inglesas y americanas del siglo XIX, los irlandeses solían ser representados con rasgos simiescos o, según la ciencia-ficción de la época, como una especie de nuevo Frankens-

tein, un monstruo traído al mundo por los británicos, que ahora los amenazaba. En cierto modo esas imágenes recuerdan la tradición de personificar la rebelión o el desorden (uno de los irlandeses simiescos dibujados por el caricaturista John Tenniel en la Figura 72 lleva en el sombrero un letrero que dice «Anarquía»). En cualquier caso, su fuerza xenófoba resulta inequívoca.[15]

EL OTRO EN EL PROPIO PAÍS

En el seno de una determinada cultura se produce un proceso de distinción y distanciamiento análogo. Muchas veces los varones se han definido a sí mismos en contraposición con la imagen que tenían de las mujeres (sosteniendo, por ejemplo, que «los hombres no lloran»). Los jóvenes se definen a sí mismos en contraposición con los viejos, la clase media en contraposición con la clase trabajadora, o el norte (ya sea en Gran Bretaña, en Francia o en Italia) en contraposición con el sur. Esas distinciones son encarnadas en imágenes, de suerte que quizá convenga hablar, por ejemplo, de la «mirada masculina» o de la «mirada urbana». Algunos artistas se especializaron en producir imágenes del Otro, como David Teniers el Joven, que pintó brujas, campesinos y alquimistas, otro de los blancos favoritos de los poetas satíricos de la época.[16]

Esas distinciones se hacen visibles sobre todo en imágenes polémicas, desde el punto de vista religioso o político, pero no existe una línea divisoria clara entre caricatura polémica y distorsión inconsciente, pues el caricaturista apela a prejuicios ya existentes al tiempo que los refuerza. Podríamos ilustrar esta tesis con las representaciones de los judíos que aparecen en los cuadros y estampas producidos en Alemania y otros países a partir de la Edad Media (como la cultura hebrea es anti-icónica, normalmente no es posible comparar esas representaciones con las imágenes de los judíos realizadas por ellos mismos o con las imágenes judías de los gentiles). Un estudio reciente de la historiadora americana Ruth Mellinkoff señala que los judíos fueron convertidos en «el otro» en el arte medieval. Por ejemplo, eran representados vestidos de amarillo, con sombreros de pico o acabados en punta y haciendo gestos vulgares, como, por

ejemplo, sacando la lengua. A menudo son presentados como seres próximos al demonio, tanto física como moralmente. Su carácter infrahumano era demostrado a los espectadores mediante su asociación con los cerdos en la imagen recurrente de la *Judensau*.[17]

Algunas de esas asociaciones aparecen también en otros contextos. En las caricaturas realizadas durante la Revolución Francesa, por ejemplo, el rey Luis XVI era representado a veces como un cerdo. También tienen un aspecto porcino los capitalistas gordos y malvados de los cuadros de Georg Grosz (1893-1959), por ejemplo, o de Diego Rivera. Podemos ver distorsiones menos crueles y quizá menos conscientes en muchas imágenes de mujeres —fruto de la mirada masculina—, que las representan como seres extraños, repulsivos unas veces y seductores otras. Las imágenes de prostitutas constituyen el ejemplo más obvio de estereotipo alienizante. Al pensar en el aspecto seductor, enseguida le viene a uno a la cabeza el nombre de Manet, cuya famosa *Olympia* evoca a todas luces la imagen de las odaliscas de Oriente. En el lado opuesto tendríamos a Edgar Degas (1834-1917), cuyas imágenes, que subrayan los rasgos menos atractivos de la mujer, han sido calificadas de «brutales y brutalizantes», o a Grosz, que caricaturizaba a las mujeres de ciudad presentándolas como arpías rapaces.[18]

Un caso todavía más extremo de «alterización» de la mujer por parte del varón es la imagen de la bruja, habitualmente fea, y a menudo asociada con animales tales como la cabra o el gato, y con el diablo. Por ejemplo, una xilografía del artista alemán Hans Baldung Grien representa a la bruja como una mujer desnuda volando a lomos de una cabra. Durante los siglos XVI y XVII, las brujas empezaron a ser representadas cada vez con más frecuencia cocinando o comiéndose niños. Esta misma acusación aparece también en textos de la época, pero la introducción de este cambio en la imagen visual de la bruja quizá fuera fruto en parte de lo que podríamos llamar una «contaminación» de las imágenes de caníbales del Brasil y otros países analizadas anteriormente. Las imágenes literarias y visuales se desarrollan a veces independiente o semi-independientemente unas de otras. La metamorfosis final de la bruja, acontecida a lo largo de los siglos XVIII y XIX, fue su transformación en una arpía tocada con un sombrero puntiagudo y una escoba (Fig. 73), rodeada de pequeños diablos,



73. Xilografía de comienzos del siglo XIX con bruja.

figura que ha perdurado hasta la actualidad en la imaginación popular.[19]

Como en el caso de la acusación de que se comían niños lanzada contra judíos y brujas, el sombrero puntiagudo que aparece en este grabado, al igual que la nariz aguileña de la mujer, constituyen una prueba de la movilidad de los estereotipos. El sombrero quizá no evoque en la actualidad la figura del judío, pero en otro tiempo así era. Entre los testimonios en favor de esta afirmación está la ley promulgada en Buda en 1421, según la cual ninguna persona que fuera detenida por primera vez acusada de brujería estaba obligada a aparecer en público con el llamado «sombrero judío». En la España de comienzos de la Edad Moderna, los herejes encarcelados por la Inquisición eran obligados a llevar este tipo de sombrero. La confusión entre judíos y brujas es muy reveladora, y constituye una prueba de la existencia de una idea general del Otro y de lo que se ha llamado «un código visual general de expresión de lo infrahumano».[20] La deshumanización es sin duda alguna el punto de asociación de otros grupos con animales —monos, cerdos, cabras o gatos— a través de las imágenes o también de los insultos verbales.

EL CAMPESINO GROTESCO

Para ver un nuevo ejemplo de estudio singularizado de imágenes del otro en el propio país nos fijaremos en las representaciones urbanas de los habitantes de las zonas rurales. A partir del siglo XII, pastores y labradores aparecerían en las imágenes occidentales representados de manera grotesca, diferenciándose así con toda claridad de las personas de status superior que las contemplaran. En las páginas del famoso Salterio Luttrell podemos ver algunos vívidos ejemplos correspondientes a la Inglaterra del siglo XIV. La divulgación de esas representaciones negativas de los campesinos durante los siglos XV y XVI, en las que aparecen con figuras bajitas y regordetas y haciendo gestos vulgares, indica que la distancia cultural entre la ciudad y el campo fue aumentando de la mano de la urbanización.[21]

Entre las imágenes más memorables de este estilo están los cuadros de Pieter Brueghel el Viejo, hombre de ciudad y amigo de humanistas, que, según todos los indicios, deberían considerarse una aportación a la tradición de la sátira urbana.[22] El famoso *Banquete de bodas* (Fig. 74) puede parecer a primera vista un ejemplo de «arte de la descripción» (cf. Capítulo V), pero unos cuantos pequeños detalles sugieren que se trata de una obra de carácter cómico o satírico. Fijémonos, por ejemplo, en el niño que aparece en primer plano, que lleva una gorra más grande de lo que le corresponde; en el hombre situado al fondo de la mesa y que hunde su cara en una jarra de vino; y quizá en el hombre que lleva los platos, con una cuchara prendida del sombrero (probablemente un signo de vulgaridad en el siglo XVI, como lo era hasta hace una generación en Gran Bretaña el hecho de ponerse el lápiz detrás de la oreja). La tradición cómica siguió viva hasta el siglo XVII en las imágenes de ferias y bailes de campesinos en las tabernas, en las que podemos verlos bebiendo, vomitando y peleándose. Sería un error intentar homogeneizar una tradición que daba cabida a las variantes individuales. Como ha dicho un crítico, «los cuadros de Adriaen Brouwer y las obras posteriores de Adriaen van Ostade presentan imágenes muy diferentes de los campesinos: para uno son rudos e incivilizados, para el otro gente próspera y estúpidamente satisfecha de sí misma».[23] No



74. Pieter Breughel el Viejo, *Banquete de bodas*, *ca.* 1566, óleo sobre lienzo. Kunsthistorisches Museum, Viena.

obstante, la tradición plástica negativa era muy fuerte y estaba muy extendida.

Durante los siglos XVIII y XIX, esa tradición fue sustituida paulatinamente por otra. El campesino —como el «salvaje»— fue ennoblecido o idealizado (*vid. supra*). Por otra parte, como ocurriera con algunos pintores «orientalistas» (*supra*), la mirada del artista no sería idealizante ni grotesca, sino etnográfica, interesada en la reproducción fidedigna de trajes y costumbres (el término utilizado en español para designar este tipo de pintura o literatura es *costumbrista*).[24] La mirada etnográfica puede reconocerse también en muchas fotografías de obreros, criminales y dementes de los siglos XIX y XX, aunque generalmente son menos objetivas y menos científicas de lo que creían sus autores. Éstos —individuos de clase media que fotografiaban obreros, policías que hacían fotos de delincuentes, o personas cuerdas que retrataban a locos— generalmente se fijaban sobre todo en lo que consideraban típico, reduciendo a los sujetos individuales a

la categoría de especímenes de tipos dignos de ser incluidos en un álbum, como si fueran mariposas. Lo que hicieron fue lo que Sander Gilman llama «imágenes de la diferencia».[25] La analogía con los occidentales que producían imágenes «del» beduino o del sikh resulta evidente. El explorador David Livingstone pidió a su hermano Charles, encargado de hacer las fotos, que se asegurara de retratar a «especímenes característicos de las diferentes tribus».[26] Pese a que en cierto modo es lo contrario de la visión de las razas monstruosas, la mirada científica, que busca la objetividad, puede ser casi tan deshumanizante como aquélla.

Las imágenes del otro, llenas de prejuicios y estereotipos, parecen socavar la idea de que el testimonio de las imágenes es digno de ser tomado en serio. Pero, como de costumbre, debemos hacer una pausa y preguntarnos: ¿testimonio de qué? Como testimonio del aspecto que tenían realmente otras culturas o subculturas, muchas de las imágenes estudiadas en este capítulo no tienen ningún valor. Lo que sí documentan perfectamente, en cambio, es un encuentro cultural, y las respuestas dadas a dicho encuentro por los miembros de una determinada cultura.

A un nivel más profundo, esas imágenes quizá nos hablen más que otra cosa de Occidente. Muchas de las que hemos examinado aquí representan al otro como la inversión del yo. Si la visión del otro viene determinada por prejuicios y estereotipos, la visión del yo que implican esas imágenes es todavía más indirecta. Pero nos proporciona un testimonio extraordinario si sabemos leerlo. El comentario que hacía Ruth Mellinkoff a propósito de la Europa del norte a finales de la Edad Media seguramente tiene una aplicación más amplia. «Una forma de penetrar en el corazón de esta sociedad y de su mentalidad consiste en preguntar cómo y donde fijó las líneas divisorias que determinaban quién estaba dentro y quién estaba fuera de ellas». Lo que las personas consideran en un determinado momento y en un determinado lugar «infrahumano» nos dice muchas cosas acerca del modo en que ven la condición humana.[27]

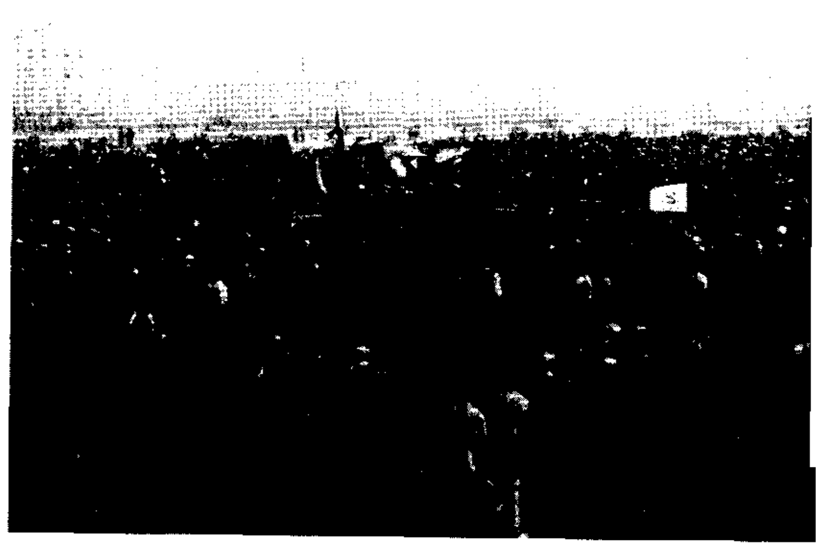
VIII

RELATOS VISUALES

Toda imagen cuenta una historia.

Hasta el momento nuestro libro ha tenido poco que decir acerca de los acontecimientos históricos. Las imágenes tienen un testimonio que ofrecer acerca de la organización y la puesta en escena de los acontecimientos grandes y pequeños: batallas, asedios, rendiciones, tratados de paz, huelgas, revoluciones, concilios de la Iglesia, asesinatos, coronaciones, entradas de gobernantes o embajadores en ciudades, ejecuciones y otros castigos públicos, etc. Pensemos, por ejemplo, en el cuadro de Tiziano que representa una sesión del Concilio de Trento celebrada en la catedral, en la rendición de Breda pintada por Velázquez, en la coronación de Napoleón de David, en los pelotones de fusilamiento pintados por Goya y Manet, o en el castigo de los herejes en el auto de fe celebrado en Madrid en 1680 pintado por Francisco Rizi.

La época del daguerrotipo produjo imágenes memorables, tales como la del meeting cartista en Kennington Common en 1848 (Fig. 75), que refleja el aspecto ordenado de lo que la clase media consideraba un acto subversivo. En la época de la fotografía, el recuerdo de determinados acontecimientos ha venido asociándose cada vez más estrechamente con su imagen visual. En 1901, un destacado periodista brasileño, Olavo Bilac, predijo que su profesión estaba condenada a muerte porque la fotografía pronto iba a sustituir a la descripción escrita de cualquier acto reciente. En la época de la televisión, la percepción de los acontecimientos del momento prácticamente es inseparable de su imagen en la pantalla. El número de esas imágenes y la velocidad con la que se transmiten son una novedad, pero la revolución que ha supuesto la televisión en la vida cotidiana no debería



75. William Edward Kilburn, *El gran meeting cartista de Kensington Common*, 10 de abril de 1848, daguerrotipo. Castillo de Windsor, Berks.

hacernos olvidar la importancia de las imágenes de los acontecimientos en épocas pretéritas.

En la época del cine, los espectadores han podido imaginar que contemplaban la ascensión al poder de Hitler. Antes de que llegara la cámara, xilografías y grabados ya realizaron una función similar.

IMÁGENES DE ACONTECIMIENTOS DEL MOMENTO

Al comienzo del presente volumen (cf. Introducción), indicábamos que una de las consecuencias más importantes de la impresión de imágenes fue que permitió realizar reproducciones de los acontecimientos del momento y venderlas cuando los recuerdos de dichos acontecimientos aún estaban frescos, haciendo de tales imágenes el

equivalente visual del periódico o de la hoja informativa, inventados a comienzos del siglo XVII. Podemos encontrar algunas imágenes de este estilo anteriores a esa época, como, por ejemplo, las de Lutero en la Dieta de Worms, o las de la coronación de Carlos V en Bolonia. No obstante, su producción se incrementó extraordinariamente durante la Guerra de los Treinta Años (1618-1648), en la que se vieron envueltos muchos europeos de todos los estratos sociales. Los grabados que reproducían los grandes acontecimientos de la guerra a medida que iban sucediendo ilustraban las hojas informativas o eran vendidos por separado, como ocurrió con las imágenes del incendio de la ciudad de Oppenheim en 1621, o el asesinato del general Albrecht von Wallenstein en 1634, obra de uno de los grabadores más importantes de la época, Matthäus Merian (1593-1650).[1]

También algunos cuadros fueron encargados precisamente con el fin de conmemorar los sucesos del momento. Por ejemplo, la sublevación de Nápoles encabezada en 1647 por el pescador Masaniello, fue recogida en un cuadro de Michelangelo Cerquozzi (1602-1660) pintado para un simpatizante de los revoltosos, el cardenal Spada, de tendencias anti-españolas. Diversos patronos holandeses encargaron toda una legión de cuadros con el fin de conmemorar el Congreso de Westfalia y la Paz de Münster, que pusieron fin a la Guerra de los Treinta Años; entre ellos cabe citar *Los oficiales celebrando la Paz de Münster*, de Bartholomeus van der Helst, *La proclamación de la Paz de Münster en Haarlem*, de Cornelis Beelt, o *El juramento de ratificación de la Paz de Münster*, de Gerard Ter Borch (Fig. 76). Conviene señalar que Ter Borch tuvo buen cuidado de mostrar al mismo nivel al mayor número posible de participantes en la ceremonia, labor tan importante como dificultosa, debido a los conflictos de protocolo que planteaban las conferencias de paz durante los siglos XVII y XVIII. También merece la pena resaltar el destacado papel concedido a los propios documentos.

Por su parte, el pintor americano John Trumbull (1756-1843), alentado por Thomas Jefferson, hizo de la representación de los principales acontecimientos de la lucha por la independencia la razón de su vida. Para su cuadro *La Declaración de la Independencia*, por ejemplo, utilizó las informaciones que le proporcionó el propio Jefferson, uno de los protagonistas del hecho.



76. Gerard Ter Borch, *Juramento de ratificación de la Paz de Münster el 15 de mayo de 1648*, 1648, óleo sobre cobre. National Gallery, Londres.

A propósito de otro cuadro histórico de Trumbull se ha dicho que «no es, ni pretendía ser, una representación de tipo testigo ocular», pues el artista hizo suyas las convenciones del estilo grandilocuente de la pintura narrativa, que implicaban la omisión de todo lo que pudiera restar dignidad a la escena, en este caso una batalla.[2] Lo mismo cabría decir de las convenciones literarias asociadas con la doctrina de la «dignidad de la historia», que durante muchos siglos prescindieron de cualquier alusión a la gente humilde.

Por otra parte, es evidente que Ter Borch pintó sus obras según el estilo del testigo visual (cf. Fig. 76). El artista pasó tres años en la ciudad de Münster durante la conferencia de paz, formando parte del séquito primero del legado holandés y luego del español. Su *Ratificación* ofrece una sobria descripción de una ocasión especial. Un grabado contemporáneo del cuadro lleva una inscripción que lo califica de «imagen exactísima» (*icon exactissima*).[3] Como ya hemos visto (cf. Introducción), el estilo «testigo ocular» tiene su propia retórica, y es posible que Ter Borch adaptara la escena para que reflejara un

orden mayor del que en realidad tuvo, como se hace hoy día en las fotografías de grupo, aunque se tomara menos libertades que Trumbull. En cualquier caso, una conferencia de paz ofrece menos oportunidades de ofender al decoro que una batalla.

LECTURA DE LOS RELATOS

Las pinturas de carácter narrativo plantean sus propios problemas tanto al artista como al lector (en este caso la metáfora de la «lectura» de las imágenes resulta especialmente apropiada). Por ejemplo, tenemos el problema que plantea representar una secuencia dinámica en forma de escena estática, en otras palabras, utilizar el espacio en lugar del tiempo o como representación del mismo. El artista se ve obligado a condensar acciones sucesivas en una sola imagen, generalmente un momento de clímax, y el espectador debe ser consciente de esa condensación. El problema consiste en representar un proceso y al mismo tiempo evitar la impresión de simultaneidad.[1]

La reducción de la secuencia a escena obliga al espectador a enfrentarse a una serie de problemas interpretativos, tales como el de diferenciar entre llegadas y salidas, o —como en el caso del famoso cuadro de Watteau que representa la tienda de un marchante de arte—, entre el acto de meter el retrato de Luis XIV en una caja y el de sacarlo. A veces, el contexto nos da la solución, como en el cuadro de Watteau, que fue pintado después de la muerte del rey en el ambiente completamente nuevo de la Regencia. El acto de quitar de en medio a Luis XIV y guardarlo en el almacén tiene sentido en este contexto político, mientras que el de sacarlo no.

En muchos casos, para evitar dificultades como éstas, el pintor nos da explicaciones en forma de inscripciones, cartelas o «subtítulos» (en otro tiempo llamados *tituli*), convirtiendo la imagen en lo que el especialista en historia del arte Peter Wagner llama un «iconotexto» (cf. Capítulo II). Así, por ejemplo, la primera escena del *Matrimonio a la moda* de Hogarth, analizada en el capítulo anterior, incluye la presencia de un folio en la mano del padre de la novia, que lleva escritas las siguientes palabras: «Contrato matrimonial del Muy Honorable Señor Vizconde de Squanderfield», que no sólo permite al

espectador identificar la escena, sino que además, a través del término *squander* («despilfarrar»), le advierte de su tono satírico.

Los lectores de imágenes que viven en una cultura o en una época distinta de aquella en la que se realizaron las imágenes se enfrentan a problemas más graves que los contemporáneos de las mismas. Entre ellos está el de identificar las convenciones narrativas o «discurso»: por ejemplo, si los principales personajes pueden ser representados más de una vez en una misma escena o no (*vid. infra* p. 194), si se cuenta la historia de izquierda a derecha o viceversa, o incluso si, como ocurre en un manuscrito griego del siglo VI llamado el Génesis de Viena, una línea va de izquierda a derecha y otra de derecha a izquierda. En las convenciones narrativas hay también elementos estereotipados que podríamos llamar, según el modelo establecido por un estudio ya clásico de los relatos orales, *The Singer of Tales* de Albert Lord (1960), «fórmulas» y «temas».

Yo llamo «fórmula» a una composición de pequeñas dimensiones, como por ejemplo una figura en una determinada postura, una figura «de repertorio», en el sentido de que forma parte del repertorio al que el artista podía echar mano en caso de necesidad y adaptarlo a diferentes cometidos. Un famoso ejemplo sería el de la figura de Cristo bajado de la cruz, adaptada, como hemos visto (cf. Capítulo IV), por los pintores del siglo XVIII a los casos del asesinato de Wolfe o Marat. Los temas, en cambio, son composiciones de grandes dimensiones, escenas «de repertorio», tales como batallas, concilios, reuniones, partidas, banquetes, procesiones y sueños, elementos recurrentes en relatos extensos, como por ejemplo el Tapiz de Bayeux, que analizaremos con algún detalle más adelante. A menudo las películas de Hollywood han sido criticadas y tachadas de formulares, calificativo que a veces se ha explicado en el sentido de películas de masas. No obstante, sería una prueba de cordura admitir que la mayoría, cuando no la totalidad de los relatos se basan en fórmulas de algún tipo, incluso las historias que pretenden defraudar las expectativas del lector. Este punto tiene relevancia no sólo para las secuencias narrativas, sino también para los intentos de congelar la acción, de captar toda una historia en una sola imagen.

IMÁGENES SINGULARES

En la antigua Roma las monedas hacían con frecuencia alusión a los acontecimientos de la época y su testimonio acerca de esos hechos es muchas veces todo lo que queda de ellos (sobre todo a mediados del siglo III d.C., época para la que se han conservado pocas fuentes literarias).[5] Tanto la selección de los acontecimientos dignos de conmemoración como la forma en que son presentados, constituyen un testimonio del carácter del régimen que las produjo, mientras que los estudios de toda una serie de monedas antiguas a medio plazo ponen de manifiesto los cambios inconscientes o cuando menos semi-inconscientes sufridos por la percepción de los hechos.

En la Europa de los siglos XVI y XVII podemos apreciar un aumento cuantitativo de las imágenes de la vida pública. Se inventó un nuevo género, la medalla política, creada sobre el modelo de las monedas antiguas, y destinada específicamente a conmemorar los acontecimientos públicos más importantes. Los distintos gobiernos repartían medallas entre los embajadores y otros personajes de relieve. Las inscripciones que llevaban daban de hecho a los espectadores de la época las instrucciones necesarias para leer sus imágenes, del mismo modo que en la actualidad indican a los historiadores cómo se veía a sí mismo el régimen que produjo la medalla. Aunque por entonces todavía no se había acuñado el término, cabría afirmar razonablemente de las medallas producidas cada vez en mayor cantidad para príncipes tales como Carlos V o Luis XIV, que hacían «propaganda», pues ofrecían una interpretación oficial de determinados acontecimientos, y de paso elogiaban de forma un tanto vaga a los monarcas anteriores.[6] El triunfalismo de las medallas acuñadas para conmemorar hechos tales como la victoria de Carlos V sobre los príncipes protestantes en la batalla de Mühlberg (1547) o como el paso del Rin por Luis XIV (1672), resulta evidente. Análogamente la destrucción de la Armada Invencible fue celebrada e interpretada en los Países Bajos e Inglaterra con una medalla que proclamaba: «Dios sopló y fueron disipados» (*Flavit et dissipati sunt*).

Estas imágenes fueron en cierto modo agentes históricos, pues no sólo guardaron memoria de los acontecimientos, sino que ade-

más influyeron en la forma en que esos mismos acontecimientos fueron vistos en su época. El papel de la imagen como agente resulta aún más evidente en el caso de las revoluciones. Éstas han sido celebradas con frecuencia en imágenes, siempre y cuando triunfen, como ocurrió en 1688, 1776, 1789, 1830, 1848, etc., etc.[7] No obstante, es dudoso que la función de las imágenes sea más importante cuando la revolución está en pleno desarrollo. A menudo han contribuido a incrementar la conciencia política de la gente sencilla, sobre todo —aunque no sólo— en sociedades donde la alfabetización era limitada.

Un famoso ejemplo de imagen en acción es el de la toma de la Bastilla, que fue representada casi inmediatamente después de los hechos en estampas que alcanzaron gran popularidad: eran muy baratas, y los que no podían permitirse el lujo de comprarlas podían contemplarlas en los escaparates de las tiendas. Una de esas imágenes estaba ya a la venta el 28 de julio de 1789, o lo que es lo mismo, apenas quince días después del suceso representado. La imagen aparecía rodeada de textos que justificaban el asalto de la fortaleza. En un grabado posterior, el texto que acompañaba la imagen subrayaba todavía más los temas de la libertad y el pueblo, contribuyendo así a la creación de lo que podríamos llamar el «mito» de la toma de la



77. «Récit mémorable du siège de la Bastille», xilografía a color, París. Bibliothèque Nationale de France.

Bastilla, presentada ahora como símbolo de la represión del antiguo régimen. Menos realista y más esquemática, en una «representación escindida» (por usar la expresión de Lévi-Strauss) en la que la parte de la derecha refleja la de la izquierda, pero al revés, esta segunda estampa (Fig. 77) ha sido calificada de «imagen de devoción política». Tiene mucho de las xilografías francesas de santos, las llamadas «estampas de Épinal», que por esta época seguían siendo fabricadas en grandes cantidades y que de hecho siguieron siéndolo hasta bien entrado el siglo XIX. Al retratar los acontecimientos reales con menos exactitud que la primera, esta imagen sería una ilustración del mito más vívida e indudablemente más eficaz.[8]

LOS CUADROS DE BATALLA

Entre las representaciones de hechos históricos, los cuadros de batalla merecen ocupar un lugar destacado. En parte porque la tradición se remonta a épocas muy remotas, por lo menos hasta la batalla de Til-Tuba, representada en un relieve asirio del siglo VII a.C. Y también porque, durante siglos, sobre todo de 1494 a 1914, muchos artistas europeos produjeron escenas de batallas, por lo general terrestres, pero a veces también navales, desde Lepanto a Trafalgar. Esas imágenes eran encargadas por príncipes, gobiernos y más recientemente también por periódicos. Aunque los cuadros de batallas pintados al óleo fueran contemplados por un número relativamente pequeño de personas, incluso en la época de las exposiciones públicas correspondiente al siglo XIX, muchas de esas imágenes conocieron una circulación amplísima en forma de grabados.

La representación de este tipo de escenas planteaba problemas muy difíciles, expresados en forma epigramática por el historiador británico John Hale: «Las batallas dispersan. El arte condensa». Una posible solución al problema de la dispersión era concentrar la atención del espectador en las acciones de unos cuantos individuos, fragmentando el relato grandioso en otros más pequeños. El pintor Horace Vernet fue criticado por el poeta Baudelaire por plasmar escenas de batallas «consistentes únicamente en una legión de pequeñas anécdotas interesantes».[9]

tos, «que han hecho mucho más que las descripciones más elaboradas», como predecía un contemporáneo suyo, «por perpetuar las escenas de esta breve campaña»; otro juicio de la época sobre Brady decía: «Ha sido para las campañas de la república lo que fue Vandermeulen para las guerras de Luis XIV».[15]

A su vez, la guerra de Crimea (1853-1856) fue «cubierta» visualmente por el pintor francés Constantin Guys, y también por toda una legión de artistas británicos, enviados por periódicos, marchantes de arte y editores, entre los que cabría citar a Edward Armitage, Joseph Crowe, Edward Goodall y William Simpson.[16] El fotógrafo Roger Fenton acudió también al frente. Desde entonces, no ha habido guerra importante que no haya tenido su cuerpo de fotógrafos o, más recientemente, sus equipos de televisión.

Al repasar las imágenes de batallas realizadas en Occidente desde el siglo XVI al XX, podemos apreciar dos grandes cambios. El primero, iniciado en el siglo XVI, aunque no se hizo evidente hasta el XVII, fue el paso que va de representar «una» batalla, cualquier batalla, a interesarse por el hecho singular, la batalla de la Montaña Blanca (por ejemplo), o la de Waterloo, con su estrategia y su táctica específicas. Dicha innovación fue en parte fruto de un interés cada vez mayor por el testimonio visual, ejemplificado por una larga serie de imágenes, desde los dibujos de plantas a los de escenas de la vida cotidiana de otras culturas.

Ese cambio correspondió también a las modificaciones introducidas en el arte de la guerra, la llamada «revolución militar». Tras la invención de la instrucción militar, las batallas fueron pareciéndose cada vez menos a una aglomeración de combates singulares y más a una acción colectiva en la que unos grupos de soldados marchaban, cargaban o disparaban como un solo hombre. La nueva tendencia de la plástica, paralela a la evolución experimentada en el terreno militar, consistió en mostrar una escena que pudiera ser leída como un diagrama, y se vio influenciada por los diagramas impresos en los libros publicados sobre el arte de la guerra.[17] Otra forma de describir el cambio de estilo sería decir que las imágenes «calientes», que supuestamente provocaban la participación emocional del espectador, fueron sustituidas —o en todo caso complementadas— por otras «frías», cuyo objetivo era informar.

La mejora de la legibilidad alcanzada por el nuevo estilo de cuadro de batalla no supondría un mayor grado de realismo. De hecho, se lograría a expensas del realismo, mediante el rechazo deliberado a tener en cuenta la confusión o «dispersión» de la guerra de verdad. El cambio introducido en las convenciones del relato visual permitió comunicar más información de un determinado tipo, a costa de hacer menos visible que antes otro tipo de información, dando una preponderancia mayor a lo que se suponía que ocurrió que a lo que sucedió realmente. Una vez más, los historiadores deben tener cautela y no tomar las imágenes idealizadas por la realidad que pretenden representar.

El segundo gran cambio experimentado por las imágenes de batallas producidas en Occidente fue el paso del estilo heroico al «factual» o antiheroico. Dicho cambio no puede datarse con demasiada exactitud, por ejemplo en la guerra de Crimea, pues durante siglos coexistieron en distintos ambientes diversos estilos alternativos. La «escena de batalla sin héroe», por ejemplo, ya se pintaba en Nápoles a mediados del siglo XVII. A lo sumo podemos hablar de un rechazo gradual a lo que el escritor americano Stephen Crane (1871-1900), que se hizo famoso por la versión poco heroica de la guerra que ofrece en su obra *The Red Badge of Courage*, pero que además de escritor fue fotógrafo, llamaba «la distorsión romántica de generaciones y generaciones de cuadros de batallas».[18]

Los horrores de la guerra —subrayados a veces por artistas del bando perdedor en una especie de contraofensiva visual— fueron mostrados con toda clase de vívidos detalles en los aguafuertes de Jacques Callot (*ca.* 1592-1635) y Francisco de Goya (1746-1828). En la serie de aguafuertes que Callot publicó en 1633, *Les misères et les malheurs de la guerre*, el artista muestra escenas tales como la destrucción de un convento, el saqueo de una granja y el incendio de una aldea, así como el castigo de los soldados indisciplinados con la horca, a manos del pelotón de fusilamiento, en el palo o en la rueda.

A partir de 1800, esos horrores invadirían la escena de la propia batalla, como ocurre en el famoso primer plano del granadero prusiano moribundo de *La batalla de Eylau*, o la famosa fotografía de la batalla de Gettysburg durante la Guerra Civil Americana, *Cosecha de muerte* (cf. Fig. 5), o en algunas escenas de la guerra de Crimea reali-

Como comentario sobre la obra de Vernet en particular, estas palabras no tienen nada de justas, pero subrayan un problema que afecta una y otra vez a este género. La dificultad de observar un combate de cerca y el deseo de plasmar imágenes heroicas fomentaron el uso de figuras de repertorio, de fórmulas tomadas de la escultura clásica (las batallas representadas en la Columna de Trajano o en el Arco de Constantino, por ejemplo), y también de otros cuadros anteriores, las «guindas del género», como dice Hale, que los pintores podían «coger del pastel de clisés visuales casi automáticamente».[10] Como ejemplo de fórmula, a la vez literaria y visual, dirijámonos a las *Vidas de los pintores* de Giorgio Vasari (1511-1574), obra publicada en 1550, y fijémonos en la descripción que hace del fresco de la batalla de Anghiari pintado por Leonardo da Vinci, en la actualidad perdido, y particularmente en el detalle de los dos caballos «con las patas delanteras enredadas ... que pelean a dentelladas con no menos fiereza que sus jinetes por el estandarte». Sólo unos años antes, el historiador florentino Francesco Guicciardini (1483-1540) incluía en su descripción de otra batalla italiana, la de Fornovo, un vívido relato de «los caballos combatiendo a patadas, dentelladas y golpes, no menos que los hombres». A finales de siglo, el poeta Torquato Tasso, en su poema épico *Jerusalén liberada,* describía el inicio de una batalla con las siguientes palabras: «hasta cada caballo se dispone al combate». El empleo de esas fórmulas indica que el objetivo de los pintores, poetas e historiadores de la época era representar la lucha del modo más dramático posible, y no buscar los rasgos específicos de cada batalla en particular.

Las imágenes de combate constituyen una forma muy vívida de propaganda, pues dan la oportunidad de retratar al general de un modo heroico. Las imágenes de batalla propias del Renacimiento suelen mostrar a los propios caudillos participando en la refriega. Las imágenes posteriores, en consonancia con los cambios introducidos en la organización de la guerra, muestran al general contemplando el campo de batalla después de la victoria, como en el caso de Napoleón en *La batalla de Eylau*, de Antoine-Jean Gros (1771-1835).[11]

Por otra parte, en varias escenas de las guerras en las que se vio enzarzado Luis XIV, encargadas por el propio rey, el general es representado observando el desarrollo de la batalla desde una loma.

recibiendo noticias del combate y dando las órdenes pertinentes. Está literal y metafóricamente por encima de la batalla. El relato ha sido sustituido por el retrato de un hombre poderoso sobre un fondo o panorama bélico.[12]

Como género pictórico, el panorama, realizado para ser expuesto en un edificio circular, surgió a finales del siglo XVIII. Las escenas de batalla no tardaron en ocupar un lugar entre los panoramas más populares, cf. la *Batalla de Aboukir* (1799), por ejemplo, de Robert Barker (1739-1806), o la *Batalla de Waterloo,* de su hijo Henry Aston Barker (1774-1856). Por lo menos se había encontrado un medio de comunicar al espectador cierto sentido de la complejidad de la batalla, si no de su confusión.[13]

Cualquier estudio del valor de las imágenes de batallas como testimonio debe establecer distinciones. Algunos artistas intentaron sólo representar una batalla de carácter genérico. Otros, como Horace Vernet (1789-1863) —hijo de Joseph Vernet (analizado en otro capítulo)—, se tomaron la molestia de hablar con algunos participantes en la batalla de Valmy acerca de sus impresiones del combate, antes de pintar su cuadro. Henry Barker hizo lo mismo en el curso de sus investigaciones sobre la batalla de Waterloo.

Por otra parte, algunos artistas carecían de experiencia personal en el combate, pero otros, como el suizo Niklaus Manuel (*ca.* 1484-1530), sirvieron como soldados. Unos cuantos fueron enviados al frente precisamente para observar lo que ocurría y dar testimonio de ello. El pintor flamenco Jan Vermeyen (*ca.* 1500-1559) recibió la orden de acompañar al emperador Carlos V en su expedición al Norte de África por ese motivo, mientras que otro flamenco, Adam van der Meulen (1632-1690), acompañó a Luis XIV en sus campañas. Durante los siglos XIX y XX los dibujantes de guerra, lo mismo que los fotógrafos de guerra, se convirtieron en una institución.

Por ejemplo, en 1800 Louis-François Le Jeune fue testigo ocular de la batalla de Marengo, en el norte de Italia, en la que Napoleón derrotó a los austríacos, y recogió sus impresiones en una serie de dibujos realizados in situ.[14] El fotógrafo Matthew Brady conoció de primera mano la Guerra Civil Americana y realizó una serie de fotografías que él mismo calificó de «historia visual completa de nuestra lucha nacional». Brady recibió en su día muchos elogios por esas fo-



78. Hung Cong Ut, *Ataque con napalm*, 1972, fotografía.

zadas por los artistas británicos que observaron personalmente la condiciones en que se desarrolló el conflicto. Unos cuantos pintores y fotógrafos se mantuvieron dentro de los límites del estilo heroico, pero otros representaron a los soldados rasos, a inválidos o a generales captados en actitudes poco heroicas.[19]

El estilo heroico sobrevivió a la Segunda Guerra Mundial en ciertos ambientes, por ejemplo en los cuadros encargados por los comedores de oficiales británicos o por el gobierno de la URSS. Pero para entonces la mayoría de los pintores y fotógrafos de guerra del siglo XX preferían expresar los valores de las culturas civiles, democráticas o populistas escogiendo estilos alternativos. Las batallas empezaron a ser contempladas cada vez con más frecuencia desde abajo. *Gaseados* (1919) de John Sargent, lo mismo que la famosa foto del soldado de la República Española de Robert Capa (cf. Capítulo I, Fig. 4), representan la tragedia del soldado raso, mientras que la fotografía igualmente célebre de Hung Cong Ut, *Ataque con napalm*, en la que aparecen unos niños vietnamitas, uno de ellos completamente desnudo, corriendo y gritando por un camino (Fig. 78), muestra las repercusiones de la guerra sobre la población civil.[20]

Los historiadores que utilizan esas imágenes como testimonio se enfrentan a la batería de problemas habituales. Por ejemplo, con el problema de las fotos manipuladas, mencionado al comienzo del presente volumen (cf. Capítulo I). Por lo que respecta a los cuadros de batalla de carácter heroico, debemos recordar las presiones ejercidas por los patronos —a menudo príncipes o generales—, mientras que en el caso de las fotografías antiheroicas, el historiador no puede permitirse el lujo de olvidar las presiones de los editores de los periódicos y de las cadenas de televisión, deseosas de historias con «interés humano». A pesar de todo, las imágenes revelan a menudo detalles significativos que los informes verbales pasan por alto. Proporcionan a los espectadores distantes en el espacio y en el tiempo cierto sentido de la experiencia del combate en las distintas épocas. Asimismo ofrecen un testimonio vívido de los cambios producidos en la actitud de las personas frente a la guerra.

LA SERIE

Algunos de los problemas que suscita el afán de convertir en escena un relato pueden soslayarse mostrando dos imágenes o más de un mismo acontecimiento. La antítesis, utilizada con tanta eficacia por Cranach (cf. Capítulo III) —o por Hogarth al contraponer la Calle de la Cerveza y el Callejón de la Ginebra, o a los aprendices trabajadores y los ociosos—, puede adaptarse perfectamente al relato del «antes» y el «después». Esta técnica, que posteriormente se convertiría en un tópico de la historia de la publicidad, se utilizó ya en 1789 para ilustrar las consecuencias de la Revolución Francesa. En la primera estampa de una pareja de grabados anónimos, un campesino se tambalea bajo el peso de un clérigo y un aristócrata. En la segunda, aparece montado sobre ellos y proclamando que siempre había sabido que un día la situación daría la vuelta (como en el caso de las medallas, merece la pena señalar la utilización del texto como guía para la lectura de las estampas de contenido político). Las parejas de imágenes de este estilo ponen de manifiesto la importancia del análisis estructural por medio de oposiciones binarias, aunque también se podría afirmar que la existencia de esas estampas implica que el estructuralismo no tiene nada de nuevo (cf. Capítulo X).

Los grabados de carácter político que representan los incidentes de la sublevación de los Países Bajos (1568-1609) y de las Guerras de Religión en Francia (1562-1589) son un poco más complejos. Por ejemplo, la ilustración del «cruel y bárbaro» asesinato de la poderosa familia de los Guisa por orden del rey Enrique III de Francia dividía el relato en ocho escenas, entre ellas dos primeros planos de los cadáveres de los hermanos de Guisa acribillados a puñaladas y golpes de alabarda. Una estampa como ésta ayuda al espectador-historiador a intentar revivir las emociones del público corriente de la época, la «retórica del odio» revelada asimismo en el lenguaje de los panfletos de la época, y de ese modo pone de manifiesto un aspecto importante del conflicto.[21]

Como muestra de relato más complejo cabría citar las series de imágenes que ilustran los diversos episodios de una guerra o de un reinado. Por ejemplo, Callot dedicó seis aguafuertes, publicados en 1628, al asedio de la ciudad holandesa de Breda por los españoles, y otros seis, publicados en 1631, al sitio de la ciudad francesa protestante de La Rochelle por las tropas del rey Luis XIII.

Las imágenes realizadas con fines propagandísticos a menudo recurrieron al uso de la serie. Por ejemplo, Jan Vermeyen representó la campaña de Carlos V en el Norte de África en una serie de cartones de tapices, en los que se muestran escenas tales como el emperador concentrando sus tropas en Barcelona, la caída de la fortaleza de La Goleta, el ataque a Túnez, o la liberación de 20.000 cautivos cristianos. De modo parecido, se fabricó una serie de tapices para conmemorar las victorias de Luis XIV, que en su época recibió el nombre de «la historia del rey» (*l'Histoire du roi*). (Los enemigos del rey, británicos y holandeses, encargaron otra serie en sentido contrario, en la que se celebraban las victorias del duque de Marlborough.) Los grabados de las trescientas y pico de medallas emitidas para glorificar los sucesos del reinado de Luis XIV fueron reunidos en un volumen titulado historia «medállica» (o «metálica») de su reinado. Constituyen un animado testimonio de la «versión oficial» de la historia de Francia en tiempos de Luis XIV, de la forma en que el régimen deseaba que se percibieran y recordaran los acontecimientos sucedidos en la época.[22]

LOS FRISOS NARRATIVOS

De la serie de imágenes seleccionadas al friso continuo, como los relieves asirios de Nínive, la procesión de las Panateneas esculpida en el Partenón de Atenas, o la Columna de Trajano en Roma, en la que una serie de relieves en espiral cuentan la historia de las campañas de los romanos contra los dacios (101-106 d.C.), no hay más que un paso. A partir del Renacimiento, los relieves de la Columna de Trajano fueron utilizados como fuente no sólo para la historia de la campaña de Dacia, sino también para el estudio del atuendo y el armamento del ejército romano. Durante el siglo XVI, la importancia de las procesiones en la vida política y religiosa, junto con el desarrollo del arte del grabado, fomentó la producción de numerosos frisos de estampas que ilustraban acontecimientos tales como la llegada de Carlos V a Bolonia para ser coronado (1530) o la procesión del dux de Venecia por las calles de la ciudad con motivo de las grandes festividades. En el caso de la entrada del emperador en Bolonia, se realizó incluso una especie de banda sonora, mediante la inclusión en el texto que acompañaba a las imágenes de los gritos de «¡Cesare!», que lanzaba la multitud.

Este tipo de imágenes, grabadas o pintadas, como ocurre con la Lista del Gran Torneo, de 1511, son sumamente útiles para la reconstrucción de lo sucedido, aunque no cabe pensar que constituyan un registro completo, y sí un simple resumen de lo ocurrido. Más útiles todavía resultan para la reconstrucción de lo que debió de suceder, pues los ritos no siempre se desarrollan según el plan previsto. En éste, como en tantos otros terrenos, no deberíamos olvidar los elementos de idealización presentes en la documentación plástica. Y tampoco el elemento propagandístico, pues los grabados de la coronación de Carlos V, por ejemplo, fueron realizados por encargo de su tía, Margarita de Austria. Bolonia era una ciudad pontificia, y por aquel entonces la superioridad relativa del séquito del papa o del del emperador constituía una materia de negociación muy delicada. Según los grabados, da la impresión de que el emperador dominó los actos, pero confiar en su testimonio en un asunto tan controvertido como éste sería, cuando menos, una temeridad.[23]

EL TAPIZ DE BAYEUX

Un friso narrativo excepcionalmente importante, de casi 70 metros de largo, es el Tapiz de Bayeux, y su testimonio ha sido utilizado muchas veces por los historiadores especializados en la conquista de Inglaterra por los normandos y los acontecimientos que desembocaron en ella. Los estudios modernos de la batalla de Hastings, por ejemplo, suelen decir que la muerte del rey Harold se debió a una flecha que se le clavó en un ojo. Este detalle procede en primera instancia no de una fuente literaria, sino de una escena representada en el Tapiz de Bayeux (Fig. 79), en la que vemos a un guerrero que intenta sacarse una flecha del ojo con la siguiente inscripción: «Aquí el rey Harold fue muerto» (*HIC HAROLD REX INTERFECTUS EST*). El primer testimonio escrito de este episodio data aproximadamente del año 1100, pero esa versión probablemente se base en la lectura de la imagen memorable en la que, según señalaba recientemente un comentarista, hasta la inscripción «ha sido agresivamente atravesada por las lanzas y las flechas de los normandos». A pesar de la inscripción, el significado de la escena no está del todo claro. Algunos especialistas han sostenido que la imagen no representa ni siquiera a Harold, y que la figura del rey moribundo corresponde en realidad a la del



79. Detalle de la muerte del rey Harold durante la batalla de Hastings, del Tapiz de Bayeux, *ca.* 1100. Musée de la Tapisserie, Bayeux.

personaje que yace en el suelo junto al guerrero. Por otra parte, las dos figuras podrían representar a Harold, pues la muerte de sus hermanos Leofwine y Gyrth también es representada dos veces. Este tipo de imágenes dobles constituye un recurso narrativo habitual para representar el paso del tiempo, en virtud del cual dos «instantáneas» representan dos momentos distintos de la misma historia.

El testimonio del Tapiz no puede ser aceptado sin más por su valor facial. Pues, como hemos dicho, resultaría imposible contar la historia en imágenes sin utilizar fórmulas visuales. Su función consiste en facilitar la tarea del espectador y la del narrador, haciendo que determinadas acciones resulten más reconocibles a costa de eliminar algunos de sus rasgos específicos. También es necesario situar el relato en su contexto. En otras palabras, los historiadores deben preguntarse —como de costumbre—, quién es el que cuenta la historia de esa manera en particular y a quién se la está contando, y qué intenciones habría tenido al hacerlo.

El Tapiz de Bayeux fue fabricado en Inglaterra, pero las instrucciones probablemente llegaran de Normandía. Según la tradición, el Tapiz fue un encargo del hermano de Guillermo el Conquistador, Odón, obispo de Bayeux, y el destacado papel concedido a Odón en el relato respalda la leyenda. Se ha dicho que las escenas que representan la legación de Harold ante Guillermo, que culminan con el famoso juramento de lealtad sobre las reliquias de los santos, fueron «diseñadas deliberadamente» con el fin de mostrar el poderío de Guillermo y las obligaciones contraídas con él por Harold. Lo que vemos es un relato con su correspondiente moraleja, «la historia del justo castigo al perjurio de Harold». En otras palabras, aunque parece que el tapiz fue bordado por agujas inglesas, constituye un ejemplo espectacular de historia escrita por los vencedores.[24]

EL TESTIMONIO DEL CINE

Como ejemplo de un relato más fluido y de un «efecto realidad» o una «ilusión de realidad» aún mayores, hemos de recurrir al cine, por ejemplo a las películas contemporáneas de la Guerra de los Boers o de la Primera Guerra Mundial, y a los noticiarios cinematográficos

semanales que florecieron desde aproximadamente 1910 hasta los años cincuenta, cuando la televisión asumió la función que habían venido realizando, aunque ahora con carácter diario. Hace ya mucho tiempo que se ha subrayado el potencial del cine como fuente histórica, lo mismo que el de la foto fija. Por ejemplo, en 1920, La Academia Holandesa solicitó a Johan Huizinga una asesoría sobre el valor de un proyecto de archivo de documentales cinematográficos. Pese a su método visual de aproximarse a la historia (cf. Introducción), Huizinga se mostró contrario al proyecto alegando que el cine no realizaba ninguna contribución seria al conocimiento de la historia, pues lo que mostraban sus imágenes o bien carecía de importancia o bien ya se sabía.[25]

El modo mejor de refutar la objeción de Huizinga sería presentar algún ejemplo concreto. Un archivero del Museo Imperial de la Guerra comentaba, a propósito de una película sobre la Sublevación de Pascua de Dublín en abril de 1916, que «puede apreciarse el alcance de los daños, el comportamiento y el armamento de las tropas que tomaron parte en ella, e incluso la actitud del populacho de Dublín». Los noticiarios británicos han sido utilizados como fuente para la historia de la Guerra Civil Española, y una filmación realizada por el ejército británico en Belsen en abril de 1945 fue utilizada como prueba en los procesos de Nuremberg. Ahora que algunos niegan la realidad del Holocausto, conviene recordar el testimonio de las películas.

Por otra parte, si se toma en serio como fuente la historia oral grabada en cinta magnetofónica, sería absurdo no tomar en serio las cintas de vídeo, como por ejemplo los testimonios acerca de la colaboración y la resistencia en Clermont-Ferrand durante la Segunda Guerra Mundial recogidos por Marcel Ophuls durante los años sesenta, algunos de los cuales utilizó posteriormente para su película *Le chagrin et la pitié* (1971). En cuanto a la historia social, el ejemplo de la película antropológica demuestra cómo el nuevo medio fue utilizado desde comienzos del siglo XX para efectuar un inventario de las costumbres sociales. Franz Boas, por ejemplo, filmó en 1930 las danzas del pueblo kwakiutl, mientras que Gregory Bateson y Margaret Mead filmaron las de los balineses unos años más tarde. Un destacado autor de películas etnográficas, Robert Gardner, afirmaba que el cine ofrece un testimonio «de un tipo directo y carente por

completo de ambigüedades, por cuanto capta la realidad de manera instantánea, sin que sufra las distorsiones debidas a errores de percepción visual, de memoria o de interpretación semántica».[26]

Una vez más, el problema radica en evaluar esta modalidad de testimonio, en desarrollar un tipo de crítica de las fuentes que tenga en cuenta las características del medio, el lenguaje de la imagen en movimiento. Como ocurre con otros tipos de documentación, el historiador debe enfrentarse al problema de la autenticidad. Es preciso averiguar si una determinada película, o una escena de una determinada película ha sido rodada en directo, o si ha sido fabricada en el estudio utilizando actores o maquetas (de edificios en llamas, por ejemplo). Incluso una película rodada en escenarios naturales puede no ser del todo fiable como documento. Por motivos técnicos, Franz Boas, por ejemplo, se vio obligado a filmar las danzas nocturnas de los kwakiutl de día, de modo que lo que vemos en la actualidad es el documento no ya de una danza típica, sino de una «actuación por encargo» especial.

En el caso de las películas, el problema de detectar las interpolaciones resulta especialmente arduo, dada la costumbre de recurrir al montaje y la relativa facilidad con la que pueden introducirse en una secuencia imágenes de lugares o acontecimientos distintos. Esas interpolaciones pueden llevarse a cabo con objeto de confundir al espectador, por ejemplo para dar la impresión de que el propietario de la fábrica de armamento Krupp era amigo del káiser. Por otra parte, también pueden hacerse interpolaciones con buena fe. Las películas de Robert Gardner sobre la guerra ritual entre los dani de Nueva Guinea dan la impresión de recoger combates concretos, pero —pese a la orgullosa afirmación de su autor acerca de «la realidad captada de manera instantánea»— lo cierto es que fueron montadas a base de filmaciones de combates distintos mezcladas para mostrar el conjunto de una batalla. Aunque la película sea auténtica, en el sentido de que fue montada con fotografías tomadas en vivo, el problema sigue en pie. Por ejemplo, a comienzos del siglo XX resultaba muy difícil filmar el movimiento rápido, por lo que la película de la batalla del Somme realizada por el British War Office utilizó escenas «previas» y «posteriores» para sustituir las de la acción propiamente dicha.[27]

Por lo que respecta a las películas de guerra, la exactitud del escenario natural es fundamental. ¿Lo que se muestra al espectador es el frente o la zona situada detrás de las líneas? ¿Hubo restricciones al movimiento del equipo de filmación? En cuanto a las imágenes propiamente dichas, el objetivo, la iluminación y el encuadre constituyen otros tantos medios de subrayar determinados elementos del tema a expensas de otros.

En el estudio tiene lugar otro proceso de selección y elaboración. Al igual que los periodistas —y los historiadores—, los directores de cine montan su «texto», seleccionando determinadas imágenes y desechando otras. Como en el caso del Tapiz de Bayeux, pueden seleccionarse determinados elementos formulares porque permiten al espectador seguir mejor el relato. El director puede además hallarse sometido a presiones externas, tanto en forma de presiones políticas por parte de la censura, como de presiones económicas condicionadas por la taquilla.

En cierto modo, el propio medio es parcial, en el sentido de que se adapta mejor a la representación de la superficie de los hechos, que a la del proceso de toma de decisiones que se oculta tras ellos. En cualquier caso, los directores cinematográficos tienen su propia visión de los acontecimientos. Tomemos, por ejemplo, el caso de *El triunfo de la voluntad* (1935), la película de Leni Riefenstahl sobre el Congreso de Nuremberg de 1934. Riefenstahl afirmaba que había realizado un documental, pero la retórica de la película es bastante evidente. La propia directora era una admiradora de Hitler, y utilizó diversas técnicas visuales (comentadas anteriormente, cf. Capítulo IV) para presentar al Führer bajo un prisma heroico. El capítulo siguiente analizará un poco más la idea del autor de imágenes como intérprete del pasado.

IX

DE TESTIGO A HISTORIADOR

> La labor que intento realizar es ante todo haceros ver.
>
> D. W. GRIFFITH

> El cine debería ser un medio como otro cualquiera, quizá más valioso que otros, de escribir la historia.
>
> ROBERTO ROSSELLINI

En el último capítulo examinábamos el empleo de los relatos visuales como testimonio histórico, como fuente o recurso que está a disposición de los historiadores a la hora de escribir sus libros. Algunos relatos visuales pueden considerarse incluso historias en sí mismas (como señalaba el director cinematográfico Roberto Rossellini en la entrevista citada en el epígrafe), que recrean el pasado a través de imágenes y lo interpretan de diversas maneras. En las siguientes páginas analizaremos dos géneros desde este punto de vista: la pintura histórica y la película histórica.

EL PINTOR COMO HISTORIADOR

Aunque la tradición de representar los acontecimientos históricos en imágenes es muy larga, el interés de los pintores por la reconstrucción cuidadosa de las escenas del pasado se intensificó especialmente en Occidente, como hemos visto, entre la Revolución Francesa y la Primera Guerra Mundial.[1] La aparición de la pintura histórica en este sentido relativamente restringido coincidió con el de la novela histórica al estilo de Sir Walter Scott (1771-1832) y Alessandro Man-

zoni (1785-1873), género literario en el que el autor no sólo cuenta un episodio del pasado, reciente o remoto, sino que además intenta evocar y describir la forma de vida y la mentalidad de las gentes que vivieron en aquella época.

Este tipo de cuadro histórico requería llevar a cabo una investigación considerable, como reconocerían numerosos artistas. Por ejemplo, el pintor prerrafaelista William Holman Hunt (1827-1910), fue a Palestina en los años cincuenta del siglo XIX para dar a sus escenas de la Biblia el «color local» adecuado. Los artistas que preferían pintar asuntos militares, tan populares durante el siglo XIX, realizaron a veces cuidadosas investigaciones acerca del atuendo y el armamento de los soldados que pintaban, como el francés Ernest Meissonier (1815-1891), que se especializó en la época napoleónica, el alemán Adolph Menzel (1815-1905), cuyo interés se centró en la época de Federico el Grande, o Franz Roubaud (1856-1928), que pintó sendos panoramas de las batallas de Sebastopol y Borodino.[2]

Estos pintores pueden ser considerados historiadores por derecho propio. Aprendieron de la labor de los historiadores profesionales que cada vez eran más numerosos en las universidades del siglo XIX, pero realizaron su propia contribución a la interpretación del pasado. Movidos por su nacionalismo, la historia que representaron fue por regla general la nacional. Meissonier pintó las victorias de Francia (o, con menos frecuencia, sus nobles derrotas), mientras que Menzel pintó las de Alemania. Los pintores suecos Gustaf Cederström (1845-1933) y Carl Hellqvist (1851-1890) representaron escenas de la vida y la muerte de dos de los monarcas suecos más famosos, Carlos XII y Gustavo Adolfo. El artista polaco Jan Matejko (1838-1893) pintó una de las escenas más célebres de la historia de su país, situada en el siglo XVI, en la que aparece incluso un personaje famoso, el bufón de la corte Stanczyk, y en ella llegó lo más lejos que cabe imaginar en el campo de la interpretación de la historia, pues no se limitó a mostrar una escena del pasado. Mientras que el resto de la corte se alegra de las noticias recibidas sobre la guerra contra Moscovia, que acabaría con la derrota de Polonia, Stanczyk, al que Matejko presta sus propios rasgos fisiognómicos, aparece sentado melancólicamente en un rincón, pues sólo él puede prever las consecuencias que la guerra va a traer consigo.

Debemos subrayar dos características de estas interpretaciones pintadas del pasado. En primer lugar, las analogías implícitas entre el pasado y el presente. Por ejemplo, en el Salón de París de 1831, el pintor francés Paul Delaroche (1797-1856) expuso un cuadro de Cromwell ante el cadáver de Carlos I, en una alusión indirecta a la historia de Francia, en la que Luis XVI sería el paralelo evidente del monarca inglés asesinado. El personaje de Cromwell resulta más enigmático, habida cuenta de las diferencias entre la historia de Francia y la de Inglaterra. ¿Deberíamos identificarlo con Napoleón, como pensaron algunos contemporáneos? ¿O, como señalara en otro tiempo Haskell, es el rey post-revolucionario Luis Felipe de Orléans?[3] Un segundo rasgo de la pintura histórica del siglo XIX es que fue deslizándose paulatinamente hacia la historia social, o hacia los aspectos sociales de la política. Así, en uno de sus cuadros más célebres, David Wilkie decidió representar no ya la batalla de Waterloo, sino a los Inválidos de Chelsea divirtiéndose al recibir la noticia del resultado de la batalla. Se ha dicho que el cuadro muestra «la asimilación de la pintura histórica a la popular pintura de género», haciéndola así más accesible al público en general.[4]

EL CINE COMO INTERPRETACIÓN

Ya en 1916 se publicó en Inglaterra un libro titulado *The Camera as Historian*.[5] Dada la importancia que tienen la mano que sujeta la cámara, y el ojo y el cerebro que la dirigen, convendría más bien hablar del realizador cinematográfico como historiador. O mejor todavía, hablar de los «cineastas» en plural, pues una película es fruto de una empresa colectiva en la que los actores y el equipo de rodaje desempeñan su papel al lado del director, por no hablar del guionista y de la novela de la que la película suele ser una adaptación: de modo que los acontecimientos históricos no llegan al espectador sino después de pasar un doble filtro, literario y cinematográfico. Además, las películas son iconotextos que muestran mensajes grabados para ayudar al espectador o influir en él a la hora de interpretar las imágenes. Entre esos iconotextos uno de los más importantes es el título de la película, que influye en las expectativas del público antes incluso de

contemplar una sola imagen. Un ejemplo curioso es el de *El nacimiento de una nación* (1915), la famosa película acerca de la Guerra Civil Americana. Una frase que aparece en la pantalla durante la proyección refuerza el título de la película con las palabras: «El dolor que el Sur tuvo que soportar para que naciera una nación».

El poder de una película consiste en que da al espectador la sensación de que está siendo testigo ocular de los acontecimientos. Pero ése es también el peligro que conlleva este medio —como le ocurre a la instantánea—, pues dicha sensación es ilusoria. El director manipula la experiencia permaneciendo invisible. Y al director le interesa no sólo lo que sucedió realmente, sino también contar una historia que tenga una determinada estructura artística y atraiga al mayor número posible de espectadores. El término híbrido «docudrama» es un vívido recordatorio de la tensión existente entre la idea de drama y la de documento, entre el anticlímax y el carácter cuestionable del pasado, y la necesidad del director, lo mismo que la del escritor o el pintor, de adoptar una determinada forma.[6]

El argumento fundamental es que una historia filmada, lo mismo que una historia pintada o escrita, constituye un acto de interpretación. Yuxtaponer *El nacimiento de una nación*, dirigida por D. W. Griffith (1875-1948) a *Lo que el viento se llevó* (1939), por ejemplo, supone contemplar la Guerra Civil Americana y el consiguiente Período de Reconstrucción de dos maneras bastante diferentes, aunque las dos películas presentan los hechos desde el punto de vista de los sureños blancos (Griffith era originario de Kentucky, y su película se basa en una novela, *The Clansman*, de un pastor protestante del sur, Thomas Dixon, que se consideraba a sí mismo un cruzado que luchaba contra el «peligro negro»).[7]

Por su parte, la gloriosa imagen de la Revolución Francesa proyectada por *la Révolution Française* (1989), dirigida por Robert Enrico y Richard Heffron, y que formaba parte de las celebraciones del bicentenario, contrasta con la idea que subyace al *Danton* (1982), de Andrzej Wajda, con sus reflexiones pesimistas acerca de lo que Carlyle llamaba la Revolución «comiéndose a sus hijos» y el sacrificio de los ideales en aras del poder. Su decisión de empezar por el Terror, en vez de por la primera fase de la Revolución, mucho más positiva, deja bastante clara la idea clave de su interpretación.

Parafraseando a E. H. Carr (cf. Introducción), cabría sostener que, antes de estudiar la película, debería estudiarse al director. Wajda es un polaco que tiene una larga filmografía dedicada al comentario de los acontecimientos de su tiempo, desde *Cenizas y diamantes* (1958), cuyo argumento se desarrolla en 1945, hasta *El hombre de mármol* (1977), que trata de un obrero stakhanovista de la Polonia de posguerra. Cabría interpretar sus películas históricas, lo mismo que los cuadros históricos de Delaroche y otros artistas mencionados anteriormente, como un comentario indirecto sobre el presente. En su *Danton*, el papel de la policía secreta, de las purgas, y de los procesos-espectáculo dejan bastante claras sus intenciones alegóricas. Se hace incluso una alusión a la facilidad de reescribir la historia por motivos políticos, en la escena en que aparece el pintor David eliminando a Fabre, un revolucionario que ha pasado a ser una no persona, del fresco que estaba pintando para conmemorar la Revolución.

Una película histórica es una interpretación de la historia, tanto si la hace un director profesional, como suele ser el caso, como si la realiza un historiador profesional como Anthony Aldgate, que dirigió una película sobre la Guerra Civil Española para la Universidad de Edimburgo, o el equipo de la universidad de Leeds, del cual formaban parte John Grenville y Nicholas Pronay, que realizaron *The Munich Crisis* (1968).[8] Como en el caso de los reyes-filósofos de Platón, el realizador ideal de una película histórica debería sentirse igual de a gusto en los dos papeles, prácticamente incompatibles. A pesar de esta dificultad, la historia filmada ofrece una solución muy atractiva al problema de convertir la imagen en palabras, al que ya nos enfrentamos al comienzo del presente libro (*vid. supra* p. 43). Lo que el crítico americano Hayden White llama «historiofotía», definida como «la representación de la historia y de nuestras ideas en torno a ella a través de imágenes visuales y de un discurso fílmico», sería el complemento de la «historiografía».[9]

Naturalmente muchos historiadores, como ya hemos visto, han considerado las imágenes un elemento ancilar de los textos, si es que no las han ignorado por completo. ¿Debería ser tomado más en serio su testimonio ahora que los historiadores tienen la oportunidad de utilizar imágenes ellos mismos? Existen sin duda algunos indicios de que así es, como, por ejemplo, las reseñas de películas en revistas

históricas o el debate sobre historia y cine publicado en la *American Historical Review* en 1988, algunas contribuciones al cual ya hemos citado. Por ejemplo, en 1998 el *Journal of American History* incluyó sendas críticas de dos películas de Steven Spielberg, *Amistad* y *Salvar al soldado Ryan*, en su sección habitual de «Reseñas de películas». Los dos críticos se mostraban impresionados por la fuerza de las imágenes de Spielberg, pero llamaban también la atención sobre las tergiversaciones, en un caso de ciertos personajes históricos, y en el otro de las tropas americanas, presentadas como «indisciplinadas» y «acobardadas».[10]

La capacidad que tiene una película de hacer que el pasado parezca estar presente y de evocar el espíritu de tiempos pretéritos a través de espacios y superficies es bastante evidente. El problema, como ocurre con la novela histórica, es si ese potencial se ha explotado o no, y con qué resultado. A este respecto, tal vez resulte ilustrativo comparar y contraponer películas que se desarrollan en épocas relativamente remotas —el equivalente del *Ivanhoe* de Sir Walter Scott— con otras situadas en tiempos más recientes, el equivalente del *Waverley* del mismo autor. Las películas que se desarrollan en un pasado relativamente reciente suelen ser más exactas desde el punto de vista histórico, especialmente en lo tocante al estilo de la época. La cultura material de las clases altas del siglo XIX es evocada de modo fascinante en las escenas de la alta sociedad de Palermo en *El gatopardo* (1963), de Luchino Visconti, por ejemplo, o en las escenas de la Nueva York elegante de *La edad de la inocencia* (1993) de Martin Scorsese; la de la aristocracia rural en *Orgullo y prejuicio* de la BBC (1995), y la de la clase trabajadora de los años treinta en la escena del restaurante de *Roma* (1972) de Federico Fellini.

Por otro lado, resulta relativamente difícil encontrar una película situada en una época anterior al siglo XVIII que suponga un intento serio de evocar una época pretérita, de mostrar el pasado como un país extranjero con una cultura material, una organización social y una mentalidad (o mentalidades) muy distintas de las nuestras. Según mi propia experiencia, al historiador le resulta muy difícil ver una película que se desarrolle en una época anterior al año 1700 sin que se sienta incómodo al comprobar los anacronismos que puedan advertirse en el escenario, los gestos, el lenguaje y las ideas.

Puede que algunos de esos anacronismos sean necesarios para hacer que el pasado resulte inmediatamente inteligible al presente. Otros quizá sean deliberados, como una forma de señalar las analogías entre los hechos del pasado y otros más recientes, al modo de los autores de cuadros históricos mencionados anteriormente, como ocurre en la Segunda Parte de *Iván el Terrible* de Sergei Eisenstein (realizada en 1946, aunque no pudo estrenarse hasta 1958, en la época de la desestalinización). No obstante, algunos de los anacronismos que podemos apreciar incluso en las mejores películas históricas son fruto, al parecer, o del descuido de sus directores o de su incapacidad de ver cuánto han cambiado las actitudes y los valores de la gente a largo plazo.

Unas cuantas películas que se desarrollan en tiempos pasados se hallan más o menos libres de esta crítica. Por ejemplo, *Winstanley* (1975), de Kevin Brownlow, que evoca el mundo de los «Diggers» en la Inglaterra de la Guerra Civil. Brownlow se inspiró para el guión en la novela *Comrade Jacob*, del historiador David Caute, pero quiso hacer una película «basada en hechos reales», como diría más tarde, para lo cual hubo de leer los panfletos de la época, además de consultar a Christopher Hill para las cuestiones históricas y hacerse prestar las armaduras del museo de la Torre de Londres.[11]

Varias películas del realizador japonés Akira Kurosawa, ambientadas en el Japón anterior a su modernización de finales del siglo XIX, también ofrecen una interpretación seria del pasado. El «intenso amor por el Japón premoderno» de Kurosawa ha sido subrayado por un crítico que destaca sus «vínculos especiales con el mundo de los samurais» (de joven estudió el manejo de la espada tradicional). La mayoría de las películas de samurais tratan del período Tokugawa (1600-1868), época de paz en la que la función del samurai era más burocrática que militar, aunque Kurosawa prefería la acción. «Creo que soy el único», decía, «que ha hecho películas sobre las guerras civiles del siglo XVI».

En *Los siete samurais* (1954) y *La fortaleza escondida* (1958), por ejemplo, Kurosawa transmite una viva sensación de la inseguridad y confusión del período anterior a la reunificación del Japón por obra de la dinastía Tokugawa. Presenta una imagen viva y afectuosa a la vez de las cualidades y el *ethos* del samurai ideal, cuya concentración

serena debe mucho a la tradición del budismo zen. No obstante, Kurosawa muestra también cómo la nueva tecnología de la pólvora supuso el fin de la clase de los guerreros tradicionales y determinó el paso del feudalismo a la modernidad. En estas películas, como en general en toda su obra, ofrece al espectador una interpretación consciente de la historia del Japón.[12]

EL LUIS XIV DE ROSSELLINI

Otro intento serio de evocar el ambiente de una época pretérita es *La prise de pouvoir de Louis XIV* («La toma del poder de Luis XIV», 1966), de Roberto Rossellini. Como base para la realización de la película Rossellini utilizó la biografía del Rey Sol publicada por el historiador francés Philippe Erlanger en 1965, y recurrió a este autor como asesor histórico. Se inspiró asimismo en textos de la época, como las máximas de La Rochefoucauld, que aparece leyendo el propio rey, y las memorias del duque de Saint-Simon, en las que se describen las ceremonias de la corte que la película muestra con gran fidelidad. *Luis XIV* fue realizada según lo que podríamos denominar un «estilo de testigo ocular», rechazando el montaje, por ejemplo, y dando el papel protagonista a un actor aficionado. Hace asimismo un uso muy eficaz de las imágenes del siglo XVII, sobre todo de los retratos de los protagonistas realizados en su propia época, aunque da la impresión de que el director se basó para la escena de la muerte del cardenal Mazarino en un cuadro del siglo XIX, obra de Paul Delaroche.[13]

En aquel momento de su carrera, Rossellini había decidido hacer películas históricas como forma de educación popular, con el fin de ayudar al público a comprender el presente a través del pasado. Ya había realizado *La Edad de Hierro* y pensaba seguir la misma línea con películas sobre Descartes, Pascal, Sócrates, los Apóstoles, S. Agustín y *La época de Cosimo de' Medici*. En el caso de su *Luis XIV*, la intención didáctica del realizador se pone sobre todo de manifiesto en el uso de un recurso tradicional, a saber, la presencia de un extraño en la corte que hace preguntas sobre el significado de lo que ve, y al que dicen, por ejemplo, que la reina solía dar una palmada en la real alcoba para hacer saber que su augusto esposo había cumplido con el débito conyugal.

Desde el punto de vista histórico, este *Luis XIV* es particularmente notable por dos razones. En primer lugar, su interés por la vida cotidiana en una época, los años sesenta, en la que la «historia del día a día» todavía no había sido tomada en serio por los historiadores profesionales. Ilustra de manera espléndida la idea expuesta por Siegfried Kracauer, según el cual «la vida cotidiana en todas sus dimensiones, con sus infinitos movimientos y su multitud de acciones transitorias, no podría mostrarse más que en la pantalla... El cine ilumina el reino de la bagatela, de las cosas pequeñas».[14]

Por ejemplo, la película empieza con una escena inventada en la que aparece el pueblo llano discutiendo a orillas del río sobre los acontecimientos políticos. Muestra una y otra vez el desarrollo de las obras que se están realizando, por ejemplo la construcción de Versalles, y también el producto acabado. Contemplamos no sólo los grandes banquetes reales, sino también la cocina en la que se preparan. Lo mismo que reyes y cortesanos, también barqueros, cocineros, albañiles y criados tienen su papel en la película y en la historia. E incluso los animales, sobre todo los perros, tanto en las escenas de interior como en las que se desarrollan al aire libre (cf. el comentario citado al comienzo del presente volumen, Capítulo I, acerca de la presencia de los perros en los colegios de Oxford y Cambridge del siglo XVII). Llegada la ocasión, objetos materiales tales como un orinal o un plato tapado se convierten en objeto fundamental de interés.

En segundo lugar, el director presta atención fundamentalmente a la forma en que Luis XIV supo hacerse con el poder y retenerlo, fijándose sobre todo en el teatro de la corte de Versalles y en la manera en que supo utilizarlo para domar a la nobleza. Un breve comentario del embajador de Venecia a propósito de los mantos diseñados por el monarca para los cortesanos, citado en la biografía de Erlanger, sirve como punto de partida para la famosa escena de la película entre Luis y su sastre, en la que éste recibe instrucciones del monarca respecto a los costosos y ostentosos trajes que en adelante habrían de llevar los cortesanos. La última escena, inspirada quizá en el famoso dibujo de Luis XIV realizado por el novelista William Thackeray, muestra a Luis en su despacho quitándose el manto y la peluca para convertirse en un hombre corriente que contempla su condición de mortal. En otras palabras, Rossellini utilizó el espectáculo como medio

para analizar el propio espectáculo, su utilización política y sus repercusiones.[15]

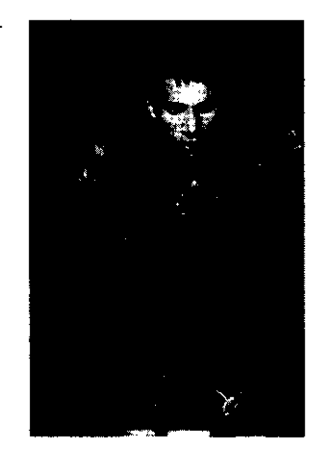
Otra película histórica seria es *Martin Guerre* (1982), de Daniel Vigne, que cuenta una historia verdadera ambientada en el sur de Francia durante el siglo XVI, en la que un campesino abandona a su esposa y sus tierras para hacerse soldado. Años más tarde, regresa un hombre que dice ser Martin; al principio, la mujer de éste, Bertrande, lo acepta como si fuera su esposo, pero su historia no convence a todos los miembros de la familia. Poco después llega otro hombre diciendo lo mismo, y el primer individuo es desenmascarado, identificado como un tal Arnaud du Tilh y ejecutado. Durante el rodaje de la película, la historiadora americana Natalie Davis realizó la función de asesora histórica del director. Por su parte, la profesora Davis aprovechó la oportunidad para estudiar el proceso de rodaje de una película. Algunos actores leyeron libros sobre la época y plantearon diversas cuestiones sobre los personajes que interpretaban. «No entiendo cómo pudo Bertrande tardar tanto en poner un pleito al impostor», diría uno de ellos. «¿Por qué iba a arriesgarse una campesina a hacer una cosa así?» La respuesta de la historiadora fue: «La verdadera Bertrande no tardó tanto».

Aunque a Davis le molestaran algunos pasajes de la película que se apartaban de la «documentación histórica», ha acabado reconociendo que «el hecho de ver a Gérard Depardieu meterse en el papel del falso Martin Guerre me hizo reflexionar y plantearme de otra manera la actuación del verdadero impostor, Arnaud du Tilh»; esta circunstancia influyó también en el estudio que posteriormente publicó la autora en forma de libro, *The Return of Martin Guerre* (1983).[16] Desde mi condición de humilde espectador, también a mí me gustaría rendir tributo a Depardieu y confesar que, al verlo desempeñar el papel de Danton en la película homónima de Andrzej Wajda, citada anteriormente, logré penetrar en el carácter de este gran revolucionario y comprender muchos de sus rasgos —su generosidad, su calor, su ambición y su egoísmo— y de paso el papel que desempeñó en la historia de Francia.

HISTORIA CONTEMPORÁNEA

La mayoría de las películas históricas buenas tratan del pasado relativamente reciente. En las páginas siguientes, pues, nos fijaremos en la historia del siglo XX y en el papel desempeñado por los directores cinematográficos a la hora de ayudar a sus contemporáneos a interpretar los acontecimientos que han vivido —1917, 1933, 1945, 1956, etc.—, centrándonos en dos películas dirigidas respectivamente por Gillo Pontecorvo y Miklós Jancsó.

La batalla de Argel de Gillo Pontecorvo se estrenó en 1966, poco después de que sucedieran los hechos narrados en la película. Para su realización no se usaron escenas tomadas de los noticiarios y, sin embargo, da la impresión de ser una especie de nodo —en otras palabras un relato de testigo ocular— gracias al estilo de la fotografía y a la utilización de numerosos actores no profesionales (Fig. 80). Las escenas de las torturas y las matanzas de los sospechosos de terrorismo perpetradas por los franceses se basan en las investigaciones llevadas a cabo en los archivos de la policía gracias a la cooperación de la policía argelina. Al igual que otra película del mismo director, *Queimada* (1969), ambientada en el Caribe a comienzos del siglo XIX, *La batalla de Argel* constituye un buen ejemplo de interpretación



80. Foto fija de la película de Gillo Pontecorvo *La batalla de Argel* (1966).

marxista del proceso histórico, concebido como una lucha entre opresores y oprimidos, en la que estos últimos están destinados a vencer. Al mismo tiempo, Pontecorvo evitó caer en la tentación de presentar a todos los rebeldes como buenos y a todos los partidarios del régimen colonial como malvados. La película muestra con toda claridad las atrocidades cometidas en la lucha por unos y por otros.

Pontecorvo dio una mayor complejidad a su historia gracias al protagonismo concedido a un personaje simpático del bando de los «malos», el coronel Mathieu, hombre valeroso y buen soldado (basado en parte en un personaje real, el general Massu). Otro recurso utilizado por el realizador fue la elección del final de la película, más ambiguo que triunfal. Cuando está a punto de acabar la proyección, el público se da cuenta de que, en el momento de alcanzar la victoria sobre los franceses, los rebeldes se han dividido en grupos rivales, cada uno de los cuales intenta arrebatar el poder a su adversario.[17]

Al igual que *La batalla de Argel* de Pontecorvo, *Csillagosok katonák* («Estrellas y soldados», 1967), del húngaro Miklós Jancsó, logra presentar la Guerra Civil Rusa no simplemente desde un solo bando, pese a que la película fue encargada por el gobierno soviético con motivo del quincuagésimo aniversario de la Revolución Rusa. La técnica escogida en esta ocasión fue adoptar un punto de vista local, una aldea tomada y vuelta a tomar por los rojos (entre los cuales hay un grupo de voluntarios húngaros) y los blancos. En estas oleadas sucesivas de flujo y reflujo, el propio escenario —la aldea, los bosques circundantes, el monasterio de la localidad y un hospital de campaña— constituye el único punto de referencia fijo. Contempladas desde este lugar, las atrocidades de ambos bandos parecen igualmente terribles, aunque el estilo de cada uno se diferencia en detalles muy significativos: por ejemplo, la violencia de los blancos, en su mayoría militares profesionales, parece menos espontánea y más disciplinada que la de los rojos, que no lo eran.

Como en otra película anterior de Jancsó, *Szegénylegények* («Jóvenes pobres», 1965), que trataba de la supresión de una banda de proscritos que habían participado en la revolución de 1848 (haciendo de ese modo una alusión indirecta a la sublevación de Hungría de 1956, todavía presente en la memoria de mucha gente), el uso del gran angular y de los planos largos, tan importante en *Csillagosok katonák*, hace que los individuos parezcan relativamente poco importantes e inducen al espectador a fijarse sobre todo en el proceso histórico. Pero gracias a la localización del escenario en una aldea o sus inmediaciones, la película realiza una gran aportación a la «microhistoria», término habitual entre los historiadores a partir de los años setenta, pero usado ya en los sesenta por el especialista en historia del cine y crítico de películas Siegfried Kracauer.

Otra microhistoria es la que ofrecía Bo Widerberg en *Ådalen 31* (1969), que trata de una huelga en una fábrica de papel de una pequeña localidad sueca en 1931, que duró veinticinco semanas y que acabó trágicamente cuando el ejército fue movilizado para proteger la fábrica, disparó contra una manifestación pacífica y mató a cinco huelguistas. Widerberg pretendía que su película mostrara lo general fijándose fundamentalmente en lo particular, encarnando los lazos y los conflictos existentes entre los dos bandos en disputa en personajes como el de Kjell, un obrero que tiene una aventura amorosa con Anna, la hija del gerente de la fábrica. El punto de vista local es también fundamental en *Heimat* (1984), de Edgar Reitz, un largometraje (realizado para la televisión alemana) que se desarrolla en un pueblo de Renania. *Heimat* dedica bastante tiempo a la época de Hitler y a la forma en que el régimen nazi y la Segunda Guerra Mundial fueron percibidos en la época a nivel local. La película se desarrolla de 1919 a 1982, por lo que ofrece una visión y una interpretación del cambio social, de la llegada de la modernización y de la pérdida de la comunidad que trajo consigo.[18]

Como en la historia escrita, la excesiva atención prestada por el cine a lo local comporta pérdidas y ganancias a la hora de entender las cosas. En ambos géneros cabría afirmar que sería de desear que se tendiera un puente entre el micronivel y el macronivel. Un puente de ese estilo es el que ofrece *Novecento* (1976), de Bernardo Bertolucci, película cuyo propio título revela ya en parte la pretensión de interpretar la historia que tenía su director. Como Rossellini, Bertolucci firmó en 1965 un manifiesto de realizadores italianos, en el que declaraba su deseo de hacer películas que mostraran a la humanidad las líneas fundamentales de su historia. *Novecento* combina un estudio de las relaciones entre terratenientes y obreros agrícolas en una finca de Emilia, la región de la que es originario Bertolucci, centrado

en el conflicto existente entre dos familias, haciendo un rápido repaso de la historia de Italia durante la primera mitad del siglo XX.

Cada una a su manera, todas estas películas ilustran la importancia del punto de vista en el relato visual. Logran muchos de sus efectos más vívidos y memorables mediante la combinación de primeros planos y planos largos, de visiones desde abajo y visiones desde arriba, o de imágenes relacionadas con lo que piensa un personaje y de otras que no. Si algo enseñan todas estas películas, es la diferencia existente entre la forma que tienen los distintos individuos o los distintos grupos de contemplar un mismo acontecimiento. En una película de no ficción acerca del pueblo yanomami, *The Ax Fight* (1971), su director, Timothy Asch, sostenía esta idea analizando distintas interpretaciones de lo que ocurría en la propia película. Esta enseñanza se denomina a veces «efecto Rashomon», como tributo a la película de Akira Kurosawa *Rashomon* (1950), que traduce en términos visuales realmente inquietantes dos relatos breves de Ryonosuke Akutagawa, en los que diversos participantes en el asesinato de un samurai y en la violación de su esposa cuentan lo sucedido desde varios puntos de vista distintos.[19]

Una tesis semejante acerca de la diversidad de perspectivas posibles del pasado es la que plantea en el contexto de la historia reciente de Argentina *La historia oficial* (1984), de Luis Puenzo, cuya protagonista, Alicia, es una profesora de historia de clase media que enseña en un colegio de Buenos Aires, y que ofrece a sus alumnos, algunos de los cuales demuestran su escepticismo, la versión oficial de la gloriosa historia de su país. Lo que cuenta Puenzo es cómo la profesora va tomando paulatinamente conciencia de las torturas y asesinatos perpetrados por el régimen y, en consecuencia, de una versión no oficial de la historia de Argentina. De este modo la propia película invita al espectador a conocer mejor las historias alternativas, y en ese proceso pone de manifiesto la capacidad que tiene el cine de desmistificar y despertar la conciencia del público.

Sigue en pie el problema de la desmistificación del cine, de ofrecer resistencia al «efecto realidad», mucho mayor en una película que en una instantánea o en un cuadro realista. El dramaturgo Brian Fiel comentó en una ocasión que lo que conforma el presente y el futuro no es tanto el propio pasado como las «imágenes del pasado encarnadas en la lengua». Las imágenes encarnadas en la película son más poderosas todavía. Una forma de liberarse de ese poder sería animar a los estudiantes de historia a no dejarse dominar y a hacer sus propias películas, como forma de comprender el pasado. Durante los años setenta, por ejemplo, unos estudiantes de la Politécnica de Portsmouth fueron animados por su profesor de historia, Bob Scribner, a realizar películas acerca de la Reforma en Alemania. Las reseñas críticas de películas en las revistas de historia, práctica que ha ido haciéndose cada vez más habitual, suponen un paso adelante en la misma dirección. La colaboración en términos de igualdad entre el historiador y el realizador cinematográfico, en la misma línea que la colaboración entre antropólogos y realizadores apreciable en algunas películas de carácter etnográfico, sería otra forma de utilizar el cine para estimular la reflexión sobre el pasado.

Pese al interés por el cine mostrado por Panofsky y ejemplificado en un artículo suyo sobre «El estilo y el medio en las películas» (1937), da la sensación de que los problemas de interpretación del cine nos han apartado bastante del método iconográfico relacionado con este autor, analizado en el Capítulo II. Hasta qué punto deben los historiadores utilizar las imágenes como testimonio si desean ir más allá de la iconografía —y habría que ver en qué dirección lo hacen— será el tema de los últimos capítulos de nuestro libro.

X

¿MÁS ALLÁ DE LA ICONOGRAFÍA?

Leo textos, imágenes, ciudades, rostros, gestos, escenas, etc.

ROLAND BARTHES

Tras examinar sucesivamente los distintos tipos de imagen —imágenes de lo sagrado, imágenes del poder, imágenes de la sociedad, imágenes de los acontecimientos, etc.—, ya es hora de volver a enfrentarnos a los problemas de método planteados en un principio en el capítulo dedicado a la iconografía. Erwin Panofsky publicó un famoso artículo sobre la iconografía de «Hércules en la encrucijada», enfrentándose a la decisión que habría de determinar su carrera posterior. Un congreso celebrado recientemente adaptó este título al estudio de la «Iconografía en la encrucijada», al problema de si los especialistas en la historia de la imagen debían seguir o no el camino de Panofsky.[1]

Ya hemos mencionado algunas de las críticas hechas al método de Panofsky (cf. Capítulo II). Lo que analizaremos aquí y en el Capítulo XI es si existe alguna alternativa a la iconografía y a la iconología. Existen tres posibilidades evidentes: el enfoque del psicoanálisis, el del estructuralismo o la semiótica, y el enfoque (o mejor los enfoques, en plural) de la historia social del arte. Todos estos planteamientos han aparecido ya más de una vez a lo largo de los capítulos anteriores y todos ellos tienen su paralelo en la historia de la crítica literaria. Los llamo «enfoques» y no «métodos» porque representan no tanto una nueva vía de investigación, cuanto un nuevo tipo de intereses y perspectivas.

EL PSICOANÁLISIS

El enfoque psicoanalítico de las imágenes se fija no ya en los significados conscientes, privilegiados por Panofsky, sino en los símbolos y las asociaciones inconscientes como los que descubriera Freud en su *Interpretación de los sueños* (1899). De hecho este planteamiento resulta muy tentador. Cuesta trabajo negar que el inconsciente desempeña un papel importante en la creación de imágenes y textos. Freud no realizó muchas interpretaciones de imágenes concretas —aparte de su célebre y discutido ensayo sobre Leonardo da Vinci—, pero su interés por los pequeños detalles, sobre todo en la *Psicopatología de la vida cotidiana*, se parece al de Giovanni Morelli (cf. Capítulo I), como ha señalado Carlo Ginzburg.[2] Algunos de los comentarios de Freud a propósito de los sueños ofrecen ciertas claves para la interpretación de las pinturas. Por ejemplo, los conceptos de «desplazamiento» y «condensación», que Freud desarrolló mientras analizaba la «actividad onírica», también son relevantes para los relatos visuales.[3] La idea del símbolo fálico tiene a todas luces relevancia para determinadas imágenes. Eddy de Jongh, por ejemplo, ha sostenido que los pájaros, los nabos y las zanahorias, que con tanta frecuencia aparecen en la pintura de género flamenca y holandesa de los siglos XVI y XVII deberían ser interpretados en este sentido.[4]

Al enfrentarse sobre todo a los ejemplos analizados en el Capítulo VII, un psicoanalista probablemente diga que ciertas imágenes estereotipadas, como las del harén, son visualizaciones de fantasías sexuales, mientras que otras —por ejemplo, las imágenes de caníbales o de brujas— son proyecciones sobre el «otro» de los deseos reprimidos del yo. No hace falta ser un freudiano comprometido para enfrentarse a las imágenes de esa forma. Como ya hemos visto (cf. Capítulo II), a veces ciertas actitudes y valores son proyectados sobre el paisaje (ya sea el propio país o su imagen pintada), lo mismo que son proyectados en las manchas del test de Rorschach. El análisis de la imaginería sagrada también ha suscitado las cuestiones de las fantasías inconscientes y la persuasión inconsciente. Por otra parte, al analizar la publicidad en el capítulo dedicado a la cultura material, hablábamos del enfoque «subliminal», en otras palabras, del intento de

crear asociaciones mentales entre un producto y los sueños más o menos inconscientes de sexo y poder que tiene el espectador.

No obstante, aun dejando de lado las controversias en torno al status científico del psicoanálisis y los conflictos existentes entre las distintas escuelas de análisis, desde Carl Gustav Jung a Jacques Lacan, los historiadores que desean seguir esta aproximación a las imágenes, siguen encontrándose con obstáculos graves. ¿Con qué criterio decide uno si un objeto es un símbolo fálico o no? ¿Puede utilizarse a su vez el falo como símbolo de cualquier otra cosa? El filólogo suizo del siglo XIX Johann Jakob Bachofen pensaba que era una imagen de lo sagrado, al menos en el arte clásico.

En particular existen dos obstáculos a este tipo de psicoanálisis histórico, problemas que no se limitan a las imágenes, sino que ejemplifican las dificultades generales que comporta la práctica de lo que se ha llamado «psicohistoria». En primer lugar, los psicoanalistas trabajan con individuos vivos, mientras que los historiadores no pueden tumbar en el sofá de su consulta a los artistas muertos y escuchar tranquilamente sus asociaciones libres. Por ejemplo, podríamos ver en la *Sta. Teresa* de Bernini (cf. Capítulo III), como hacía el director de cine español Luis Buñuel, una interpretación del éxtasis religioso en términos sexuales, pero todos los testimonios que poseemos se encierran en la propia pieza de mármol. Las fuentes utilizadas por de Jongh en su famoso artículo acerca del simbolismo sexual en el arte holandés estaban formadas sobre todo por proverbios y poemas, en otras palabras, correspondían a actitudes expresadas conscientemente. Por distintas que fueran sus conclusiones, sus métodos no se diferenciaban de los de Panofsky.

En segundo lugar, el interés de los historiadores se dirige fundamentalmente a las culturas y a las sociedades, a los deseos colectivos y no a los individuales, mientras que a partir de Freud, los psicoanalistas y otros psicólogos no han tenido mucho éxito, o en todo caso han mostrado una actitud más especulativa, en este terreno. Freud, por ejemplo, dedicó su ensayo sobre Leonardo a la relación existente entre la «fijación por su madre» que tenía el artista y sus cuadros de mujeres sonrientes, sin tener en cuenta el carácter de la cultura del siglo XV. Por ejemplo, basaba sus conclusiones respecto a la personalidad de Leonardo en su representación de Sta. Ana, la madre de la Virgen,

como si tuviera más o menos la misma edad que su hija, sin darse cuenta de que se trataba de una convención cultural de la época. En 1950 el antropólogo Hortense Powdermaker calificaba a Hollywood de «fábrica de sueños», pero el proceso de producción y recepción de esas fantasías todavía espera ser analizado. Se ha escrito relativamente poco acerca de la historia de las imágenes en cuanto expresiones de los deseos o los temores colectivos, aunque, como hemos visto (cf. Capítulo III), quizá resultara ilustrativo analizar desde esta perspectiva las imágenes cambiantes del cielo y el infierno.[5]

La conclusión a la que podemos llegar parece ser que, al menos por lo que respecta a la utilización de las imágenes por los historiadores, el enfoque psicoanalítico es necesario e imposible a la vez. Es necesario porque las personas proyectan sobre las imágenes sus fantasías inconscientes, pero resulta imposible justificar esta aproximación al pasado apelando a los criterios académicos normales, pues los testimonios fundamentales se han perdido. La interpretación de las imágenes desde este punto de vista resulta irremediablemente especulativa. Desde luego existe un elemento irreductiblemente especulativo en todo intento de análisis iconológico —y también en muchos análisis iconográficos—, pero el componente de especulación es mayor cuando se discuten los significados inconscientes de las imágenes. Probablemente lo más conveniente sea seguir especulando, pero al mismo tiempo intentar recordar que eso es todo lo que podemos hacer.

ENFOQUES ESTRUCTURALISTAS Y POST-ESTRUCTURALISTAS

El enfoque que con más razón pretende ser considerado un «método» en un sentido razonablemente estricto del término, es el estructuralismo, llamado también «semiología» o «semiótica». Estos dos últimos vocablos fueron acuñados para designar la «ciencia de los signos» en general, con la cual soñaban algunos lingüistas de comienzos del siglo XX. El movimiento estructuralista alcanzó bastante popularidad durante los años cincuenta y sesenta, gracias sobre todo al antropólogo Claude Lévi-Strauss y al crítico Roland Barthes, ambos extraordinariamente interesados por las imágenes. Lévi-Strauss,

por ejemplo, escribió acerca del arte de ciertos pueblos amerindios, como por ejemplo los tsimshi de Canadá, y en particular sobre el fenómeno del «desdoblamiento», en el que una parte del dibujo de un animal, pongamos por caso, es la imagen especular de la otra.

En cuanto a Barthes, los artículos recogidos en sus *Mythologies* (1957) tratan sobre una gran cantidad de imágenes distintas, entre ellas las películas de romanos, los anuncios de detergentes, las fotografías de sucesos curiosos y las ilustraciones de las revistas de la época, como por ejemplo el llamado «mito visual» del soldado negro saludando la bandera tricolor que apareció en la portada de un número de la revista *Paris-Match* (25 de junio-2 de julio de 1955). «Estoy en la barbería», decía Barthes, «y me ofrecen un número de *Paris-Match*» (presumiblemente un intelectual francés que se preciara no se hubiera dejado ver comprando un ejemplar de esta revista tan popular). «En la portada, un joven negro vestido con el uniforme francés saluda, levantando los ojos, probablemente fijos en un pliegue de la bandera tricolor». Barthes leía la imagen —que no reproducía— como si significara «que Francia es un gran imperio, que todos sus hijos, sin distinción de color, sirven fielmente bajo su bandera».[6]

Desde el punto de vista del presente capítulo, son particularmente importantes dos afirmaciones o tesis de los estructuralistas. En primer lugar, un texto o una imagen pueden ser contemplados, por utilizar una de sus expresiones favoritas, como un «sistema de signos», haciendo hincapié en lo que un especialista en historia del arte, el americano Meyer Schapiro llama los «elementos no miméticos».[7] Ese interés distrae la atención de la relación que la obra en cuestión pueda tener con la realidad exterior que pretende representar y de su contexto social, así como de los elementos que los iconógrafos pretenden descodificar o interpretar. En el lado positivo, la contemplación de una imagen o un texto de esta forma significa fijar la atención en la organización interna de la obra, o más concretamente en las oposiciones binarias que existen entre sus partes y las diversas formas en que sus elementos pueden reflejarse o invertirse mutuamente.

En segundo lugar, ese sistema de signos es considerado un subsistema de un todo mayor. Ese todo, llamado por los lingüistas «langue» (lengua), es el repertorio del que cada hablante en particular escoge

lo que prefiere («parole»). De ese modo, el folclorista ruso Vladimir Propp (1895-1970) analizaba los cuentos populares de su país como una serie de permutaciones y combinaciones de 31 elementos básicos, tales como «el héroe entra en posesión de un agente mágico». Estructuralmente, según Propp, tiene la misma función (nº 14) el hecho de que la princesa entregue al héroe un anillo y el de que el rey le dé un caballo.

¿Qué consecuencias acarrea acercarse a las imágenes como «textos figurativos» o «sistemas de signos»? Entre otras cosas, el enfoque estructuralista fomenta la sensibilidad a las oposiciones o inversiones. Las imágenes «del otro», por ejemplo, a menudo pueden leerse como inversiones de la imagen que de sí mismo tiene el observador o el pintor. Las oposiciones binarias entre parejas de imágenes, como ocurre con las «antítesis» entre Cristo y el papa (cf. Fig. 19) pintadas por Cranach, o las que existen dentro de una misma imagen, por ejemplo la *Puerta de Calais* de Hogarth mencionada anteriormente (*vid.* p. 168), o *El Carnaval y la Cuaresma* de Pieter Brueghel, adquieren una nueva importancia cuando se usa una lente estructuralista.

Resulta particularmente ilustrativo analizar los relatos visuales en términos estructuralistas, tanto si se trata de tapices como de grabados o películas. Volviendo al *Novecento* de Bertolucci (cf. Capítulo IX; Fig. 81), su descripción de dos familias, una de terratenientes y otra de jornaleros, constituye una combinación compleja de analogías y oposiciones. Los protagonistas, Alfredo y Olmo, nacieron el mismo día, crecieron juntos y se hallan profundamente unidos, pero están destinados a enfrentarse. Su relación es en cierto modo una réplica, pero en otro es todo lo contrario, de la relación existente entre sus abuelos, Alfredo senior y Leone.

El enfoque estructuralista tiene que ver también con las asociaciones entre un signo y otro —por ejemplo, entre un coche y una muchacha hermosa— creadas en la mente del espectador por medio de la yuxtaposición frecuente de los dos elementos. En cuanto al hincapié que hace el estructuralismo en el sistema, los anuncios publicitarios han sido analizados, como hemos visto (cf. Capítulo V), para demostrar que cada nuevo ejemplo hace referencia a los anteriores, al tiempo que añade algo nuevo al acervo común. Cabría decir algo parecido de otros conjuntos de imágenes. Por ejemplo, los cuadros,



81. Póster de la película de Bernardo Bertolucci *Novecento* (1976).

esculturas, grabados, medallas y demás imágenes producidas durante el siglo XVII para glorificar a Luis XIV formarían un sistema de autoreferencias. Primero se acuñó una medalla para conmemorar la erección de una estatua del rey, luego se publicó una imagen de la medalla en un libro de grabados, etc.[8]

Como ejemplo concreto, podríamos tomar el análisis estructuralista que hace Umberto Eco del anuncio de Camay mencionado en el Capítulo V (cf. Fig. 46). Eco califica a la mujer de hermosa («según los códigos establecidos»), nórdica («signo de status social», pues se trata de un anuncio italiano), rica y culta (pues va a Sotheby's); «si no es inglesa, debe ser una turista de clase alta». El hombre es varonil y seguro de sí mismo, pero no tiene «aspecto de inglés». Es un viajero internacional, rico, cultivado, y un hombre de buen gusto. Encuentra a la chica fascinante, y el texto da a entender que la marca del jabón anunciado es la fuente de su fascinación.[9]

Michel Foucault fue también una especie de estructuralista, aunque no según las líneas trazadas por Lévi-Strauss. Le interesaban los sistemas de «representación» tanto como los sistemas de pensamiento. Por «representación» Foucault entendía una imagen verbal o plástica de cualquier objeto, realizada según una serie de convenciones, que le interesaban más que la mayor o menor fidelidad con la que fuera descrito o plasmado el objeto. Escribió su famoso análisis de un cuadro de Velázquez, *Las meninas*, siguiendo estas líneas, y decía de él que era «la representación... de la representación clásica», en una

época en la que los vínculos tradicionales entre los signos y los objetos que éstos significaban, se habían roto. Siguiendo los pasos de la obra de Foucault de los años sesenta y setenta, la idea de representación fue adoptada por los especialistas en historia del arte, críticos literarios, filósofos, sociólogos, antropólogos e historiadores. El éxito del término contribuyó sin duda al éxito de la revista interdisciplinar *Representations* (fundada en 1983), y viceversa.[10]

Hay otro aspecto del enfoque estructuralista que merece ser resaltado aquí. El interés por el acto de selección entre los diversos elementos de un repertorio no sólo pone de relieve la importancia de las fórmulas y los temas visuales (cf. Capítulo VIII), sino que además destaca sobre todo lo que no se escoge, lo que se excluye, tema particularmente caro a Foucault. A lo largo del presente estudio ya hemos tenido ocasión de señalar la importancia de esos puntos ciegos, el equivalente de los silencios en el discurso oral; la ausencia de los niños en la imaginería medieval, por ejemplo (cf. Capítulo VI), la de los indígenas de Nueva Zelanda en el paisaje de McCahon (cf. Capítulo II), y la falta de los atributos reales tradicionales, la corona y el cetro, en el retrato de Luis Felipe (cf. Capítulo I). Deberíamos distinguir esos puntos ciegos de los «huecos» que conscientemente deja el creador de imágenes para que los rellene el espectador, como la bandera ausente que el espectador deduce del saludo del soldado en el caso de la portada de *Paris-Match* analizada por Barthes. Los intérpretes de la imagen deben ser sensibles a más de una variedad de ausencia.[11]

Los problemas subsisten, como reconocen hasta los más distinguidos seguidores del enfoque estructuralista. ¿Es que la idea del «lenguaje» de las imágenes o de las pinturas entendidas como «textos» es algo más que una metáfora? ¿Existen «disanalogías» además de analogías entre el arte y la lengua? ¿Existe un solo lenguaje o «código» para las imágenes, o existen varios, el equivalente, pongamos por caso, del inglés, el árabe o el chino? ¿Ese código es consciente o inconsciente? Si es inconsciente, ¿lo es en el sentido estrictamente freudiano de lo reprimido, o en el sentido vulgar de lo que se da por supuesto? A algunos críticos el enfoque estructuralista les parece insoportablemente reduccionista, al no dejar espacio a la ambigüedad ni a la intervención humana. En una de las críticas más famosas y agu-

das que se le han hecho, el antropólogo americano Clifford Geertz llegaba a la conclusión de que «para que resulte útil para el estudio del arte, la semiótica debe dejar de considerar los signos meros instrumentos de comunicación, un código que debe ser descifrado, y considerarlos modos de pensamiento, locuciones que deben ser interpretadas».[12]

Mi opinión personal acerca de este tema tan controvertido es que el ejercicio del análisis estructural de las imágenes como método alternativo a la iconografía se halla expuesto en realidad a las críticas resumidas anteriormente, pero que los estructuralistas han realizado una aportación capital al acervo común de interpretaciones debido a la importancia que han dado a los paralelismos y las oposiciones formales; idea que nos obliga a enfrentarnos a la cuestión de la supuesta novedad de este enfoque. El análisis estructuralista es sin duda más innovador —y más sorprendente— en el caso de la narración literaria que en el de las imágenes. La literatura, como explicaba el crítico alemán Gottfried Ephraim Lessing en su *Laocoonte* (1766), es un arte del tiempo, pero los estructuralistas pasan por alto deliberadamente esta idea y leen los relatos a contrapelo, como hacía Lévi-Strauss en su análisis del mito de Edipo, reduciéndolo a una sola idea repetida una y otra vez.

Por otra parte, en el caso de la pintura, que es un arte del espacio, lo tradicional es el interés por las relaciones internas, por lo que los artistas y los críticos llaman «composición», no ya por la lectura a contrapelo, sino tal como viene. Si en las obras literarias que leemos o escuchamos palabra por palabra la estructura se encuentra por debajo de la superficie, en las imágenes se halla por encima de la superficie, al menos cuando se contemplan a distancia. El interés por las relaciones internas era en realidad el análisis «formal» o «formalista» tan de moda en torno al año 1900, el enfoque contra el que reaccionó Panofsky al hacer hincapié en el significado (llegó a titular una colección de artículos «Significado de las artes plásticas»). Al igual que los formalistas, los estructuralistas se diferencian de Panofsky en el sentido de que muestran menos interés por descodificar los elementos específicos de la imagen que por la relación existente entre ellos. Ponen de relieve lo que el crítico Hayden White ha llamado «el contenido de la forma».

En cualquier caso, y en la medida en que efectivamente analizan ciertos elementos específicos de las imágenes, cabría decir de Lévi-Strauss, Barthes y Eco que, más que romper con ella, lo que hacen es iconografía. El análisis estructural realizado por Bernadette Bucher de una serie de grabados del Nuevo Mundo se inspiró por igual en Lévi-Strauss y Panofsky. Por su parte, Lévi-Staruss dijo en una ocasión de Panofsky que era «un gran estructuralista». Pensemos, por otra parte, lo que habría dicho Panofsky del anuncio de Camay. ¿En qué se habría diferenciado su iconografía o su iconología de la semiología de Eco? La idea de Barthes de leer la cultura, brillantemente ejemplificada en el famoso ensayo de sus *Mythologies* acerca de la lucha entendida como una representación del sufrimiento y la justicia, encuentra su analogía dentro de la tradición hermenéutica en la lectura, cuando menos igualmente brillante, que hace Clifford Geertz de las peleas de gallos de Bali. Ambos intérpretes tratan sendas manifestaciones deportivas como si fueran textos y las comparan con el drama, pero se supone que uno utiliza un enfoque estructuralista y el otro uno hermenéutico.[13]

Según hemos visto, se ha criticado a los estructuralistas por la poca atención prestada a las imágenes concretas (que reducen a simples esquemas), y también por el desinterés que han mostrtado hacia los cambios. En contra de este planteamiento se ha desarrollado un movimiento llamado «post-estructuralista». Si los iconógrafos hacen hincapié en la producción consciente de significados, y los estructuralistas, al igual que los freudianos, se fijan en los significados inconscientes, el centro de interés de los post-estructuralistas recae en la indeterminación, en la «polisemia» o en lo que Jacques Derrida llama el «juego infinito de significaciones». Se interesan por la inestabilidad o multiplicidad de los significados y los intentos que realizan los creadores de imágenes de controlar dicha multiplicidad por medio de etiquetas, por ejemplo, y otros «iconotextos» (como vimos anteriormente, cf. Capítulo II).[14]

Igual que del despotismo y de la anarquía, cabría decir de los enfoques estructuralistas y post-estructuralistas que tienen fuerzas y debilidades contrapuestas. La debilidad del enfoque estructuralista radica en su propensión a suponer que las imágenes tienen «un» significado, que no hay ambigüedades, que el rompecabezas sólo tiene

una solución, que hay un sólo código que descomponer. La debilidad del enfoque post-estructuralista radica en todo lo contrario, en la idea de que cualquier significado atribuido a una imagen es tan válido como otro cualquiera.

Otra cuestión que hemos de responder con respecto al énfasis que ponen los post-estructuralistas en la ambigüedad es si efectivamente es nuevo o no, o más exactamente, hasta qué punto y de qué forma se diferencia de otros movimientos. Cuando menos algunos seguidores del método iconográfico «clásico» se dieron cuenta hace mucho tiempo del problema de la polisemia o «multivocidad».[15] En realidad así le ocurrió a Roland Barthes, pese al hecho de que admitir la polisemia echa por tierra la descodificación estructuralista de las imágenes, o cuando menos las grandes reivindicaciones que se han hecho de este enfoque. Por otra parte, los estudios sobre la propaganda hace mucho que llevan prestando atención al empleo de las inscripciones —por ejemplo las que llevan las monedas romanas y las medallas renacentistas— como forma de guiar a los espectadores en la «lectura» correcta de la imagen.

Lo que es nuevo de esta época es fundamentalmente el hincapié que se hace en la indeterminación y la tesis de que los creadores de imágenes no pueden fijar ni controlar su significado, por mucho que se esfuercen, ni a través de las inscripciones ni a través de ningún otro medio. Dicho hincapié encaja perfectamente con el movimiento post-moderno en general y en particular con el análisis de la «recepción» de las imágenes, planteamiento que estudiaremos en el próximo capítulo.

XI

LA HISTORIA CULTURAL DE LAS IMÁGENES

> El análisis de las imágenes difundidas por televisión ... debería complementarse con el estudio de lo que el consumidor cultural crea con esas imágenes.
>
> MICHEL DE CERTEAU

Hasta ahora el estudio del significado de las imágenes no ha tenido mucho qué decir acerca de una cuestión fundamental: ¿el significado para quién? Como hemos visto, Erwin Panofsky dedicó poco tiempo a la historia social del arte, practicada en su época por marxistas tales como Frederick Antal y Arnold Hauser, y cuyo interés se centraba en las condiciones de producción y de consumo desde el taller hasta el mercado del arte. Pero sería razonable sostener la tesis, en contra de la opinión tanto de los iconógrafos clásicos como de los post-estructuralistas, de que el significado de las imágenes depende de su «contexto social». Utilizo esta expresión en sentido lato, para incluir en ella no sólo el «ambiente» cultural y político en general, sino también las circunstancias concretas en las que se produjo el encargo de la imagen y su contexto material: en otras palabras, el escenario físico en el que se pretendía originariamente que fuera contemplada. En este breve repaso de las aproximaciones más o menos nuevas a la imagen, queda un espacio para la historia social o cultural.

LAS HISTORIAS SOCIALES DEL ARTE

La expresión «historia social del arte» es en realidad una especie de paraguas bajo el que se resguardan varios métodos contrapuestos o complementarios. Algunos estudiosos, como por ejemplo Arnold

Hauser, veían el arte como un reflejo de toda una sociedad. Otros, como por ejemplo Francis Haskell, centraron su atención en el pequeño mundo del arte, o más concretamente en la relación existente entre los artistas y sus patronos. También cabría colocar bajo este paraguas dos métodos más recientes de aproximación a las imágenes, inspirados por la teoría feminista y la de la recepción.

Por «método feminista» entiendo yo el análisis de la historia social del arte en términos no de clases sociales, sino de sexo, tanto si se atiende al sexo del artista, al del patrono, al de los personajes representados en la propia obra, como al de los espectadores presuntos o reales. Entre las figuras pioneras de este método en constante expansión, figuran Linda Nochlin y Griselda Pollock. Como otros estudiosos de la historia social de la «imaginería» y de la fantasía, las dos se preguntan: «¿La imaginería de quién?» O: «¿La fantasía de quién?» Para responder a estas preguntas las dos se han dedicado a desenmascarar y a echar por tierra la mirada masculina agresiva o «dominante», que ellas asocian con la «cultura falocéntrica».

Como los estructuralistas, las feministas han aportado muchas cosas al acervo común de interpretaciones, en el sentido de que hoy día resulta prácticamente impensable ignorar el tema del sexo a la hora de analizar las imágenes, del mismo modo que hace unos años era impensable ignorar la cuestión de la clase. La aproximación o la serie de aproximaciones a la imagen en términos de sexo ya han sido mencionadas al hablar, por ejemplo, de las representaciones de mujeres leyendo, del trabajo femenino, de las brujas o de los harenes (cf. Capítulos VI y VII).[1]

Otra aproximación reciente a la historia social del arte se centra en la historia de las respuestas dadas a las imágenes o en la recepción de las obras de arte, paralelamente a las tendencias surgidas en el terreno de los estudios literarios que suelen denominarse «teoría de la recepción» y «respuesta del lector». La respuesta es el tema principal, por ejemplo, del libro de David Freedberg *The Power of Images* (1989). Esta modalidad de historia social del arte ha dado, en cierto modo, la vuelta a Marx. El estudio de las repercusiones de las imágenes sobre la sociedad ha arrebatado prácticamente el sitio a los análisis de la influencia de la sociedad sobre la imagen. También se ha estudiado la historia de la relación física existente entre espectador e

imagen, en particular por Michel Fried en su libro *Absorbtion and Theatricality* (1981).

Algunos historiadores y críticos de este grupo o escuela se han interesado por la imagen que tiene el artista de su espectador, en una analogía visual de lo que los críticos literarios denominan el «lector implícito». Estudian lo que Barthes llamaba «la retórica de la imagen», o sea las formas en que ésta actúa para persuadir u obligar a los espectadores a que le den una interpretación determinada, incitándoles a identificarse con un vencedor o con una víctima, por ejemplo, o bien (como se ha sostenido a propósito de ciertos cuadros históricos del siglo XIX), situando al espectador en la posición de testigo ocular del hecho representado.[2]

Otros, como el propio Freedberg, han investigado no ya las respuestas previstas a las imágenes, sino las reales, a través del estudio de los textos: por ejemplo los devocionarios, o los diarios de los viajeros, o las descripciones del comportamiento de los peregrinos, o de los espectadores de una película o de las caricaturas políticas. Éste es el método, en mi opinión, que va a resultar más útil en los próximos años. Podría decirse de él que es la «historia cultural de las imágenes», o incluso la «antropología histórica de las imágenes», pues trata de reconstruir las normas o convenciones, conscientes o inconscientes, que rigen la percepción y la interpretación de las imágenes en el seno de una determinada cultura. Lo fundamental es reconstruir lo que un especialista en historia del arte, el británico Michael Baxandall, llama «el ojo de la época». En sus estudios sobre la pintura italiana del siglo XV y la escultura alemana del XVI, ha investigado el efecto que tuvieron sobre la percepción de las imágenes ciertos usos culturales de la época, como por ejemplo la medición de la capacidad de los barriles, el baile, o la caligrafía.[3]

Los usos estudiados por Baxandall son aquellos que condicionan las percepciones de la forma de las imágenes. Otras prácticas culturales tuvieron una influencia mayor sobre la forma en que los espectadores veían el contenido de las imágenes, o sea su mensaje. Pongamos un ejemplo cercano al tema central del presente volumen, a saber, el de la práctica cultural del testimonio ocular consciente. John Bargrave (1610-1680), canónigo de la Christ Church de Canterbury, fue un erudito, viajero y coleccionista famoso. En 1655 fue testigo en

Innsbruck del recibimiento de la reina Cristina de Suecia en el seno de la Iglesia Católica, y recogió su aparición pública en un dibujo que mandó grabar. En 1660 compró en Roma una serie de estampas del papa Alejandro VII y sus cardenales, y las encuadernó en forma de libro, añadiéndoles sus propias anotaciones, generalmente del siguiente tenor: «La imagen es muy parecida al modelo»; «Extraordinariamente parecida a la persona», etc. En un comentario a la sublevación de Nápoles de 1647 llegó a escribir: «Del último pasaje sobre Nápoles sobre el que escribí, lo que veis es un testimonio ocular». El interés de Bargrave por los acontecimientos de su época y su gusto por coleccionar grabados estaban estrechamente relacionados. Tomaba esas imágenes seriamente como testimonios del pasado reciente.[4]

Las respuestas negativas a las imágenes nos ofrecen un testimonio tan valioso como el de las positivas. Según veíamos, el gobierno soviético no permitió el estreno de la Segunda Parte de *Iván el Terrible* de Eisenstein hasta la muerte de Stalin. El famoso cuadro de Goya de los fusilamientos del 3 de mayo de 1808 permaneció guardado durante años en los sótanos del Museo del Prado por motivos políticos. Por otra parte, el destino de *La libertad conduciendo al pueblo* (cf. Capítulo IV) de Delacroix en su propia época, por ejemplo, constituye una especie de termómetro que nos permite medir la temperatura política del país. En 1831 el cuadro fue comprado por el gobierno, en 1833 fue guardado en un sótano, en 1849 volvió a hacer una breve aparición para desaparecer de nuevo de la circulación cuando Luis Napoleón se estableció firmemente en el poder. El motivo era que para una parte del público de la época la imagen evocaba la república instaurada en 1792, tras la ejecución del rey Luis XVI, y por lo tanto resultaba un tanto embarazosa para los regímenes monárquicos. El proceso de Daumier en 1832 y su encarcelamiento durante seis meses por hacer una caricatura del rey Luis Felipe nos ilustran también acerca de las actitudes morales y políticas de la época, lo mismo que el proceso de Flaubert tras la publicación de *Madame Bovary* (1857).[5]

La historia del cine ofrece algunos ejemplos análogos de las respuestas contemporáneas, que clarifican el modo en que ciertas películas fueron percibidas originariamente. La prohibición de *El nacimiento de una nación* en algunos estados de la Unión permite a la

posteridad entender cómo fueron interpretadas en su época las imágenes de Griffith. Lo mismo ocurre con las protestas de la Asociación Nacional en favor del Progreso de las Personas de Color contra las escenas de *Lo que el viento se llevó* que consideraba «racistas».[6]

Llegado el caso, esos textos revelan que el significado de una determinada imagen fue «mal entendido». La historia de la recepción de las imágenes, lo mismo que la de los textos, echa por tierra la idea de malentendido que dicta el sentido común, al demostrar que las diversas interpretaciones de un mismo objeto, o incluso de un mismo hecho, son normales y no una aberración, y que resulta difícil encontrar razones de peso que permitan llamar «buena» a una interpretación y «malas» a otras. No obstante, el concepto de malentendido quizá siga siendo de utilidad como forma de calificar las diferencias, a veces muy sutiles, entre intenciones y resultados, entre el mensaje tal como es emitido (por gobiernos, misioneros, pintores, etc.) y el mensaje tal como es recibido por los diversos grupos de espectadores, lectores u oyentes. En ese sentido, Vasco de Gama, por ejemplo, «entendió mal» un templo indio al tomarlo por una iglesia cristiana (cf. Capítulo VII).

Como ya hemos visto (cf. Capítulo II), los cronistas y embajadores que contemplaron espectáculos públicos tales como la entrada de un rey en una ciudad, no siempre los interpretaron en la forma en que pretendían que lo hicieran los organizadores de dichos espectáculos. Se les escaparon algunas alusiones o confundieron a un dios clásico con otro. El problema sigue en pie hoy día. Como ya hemos señalado (cf. Capítulo IV; Fig. 23), en 1989 la famosa «Diosa de la Democracia» de la plaza de Tian-an-Men fue interpretada de varias formas distintas, oficial y extraoficialmente, tanto por los extranjeros como por la población china.

Los testimonios de las respuestas dadas a las imágenes no son solo literarios, sino también plásticos. Las imágenes representadas en otras imágenes, ya sean los cuadros de un salón o los grabados colgados en las paredes de una taberna, nos dicen muchas cosas acerca del uso de las imágenes y de la historia social del gusto. Las imágenes borradas también tienen una historia que contarnos. Un famoso ejemplo de ese tipo de historia es el del cuadro de Velázquez del heredero del trono, el príncipe Baltasar Carlos, en el picadero. En la primera ver-

sión de la obra, el valido del rey, el Conde-Duque de Olivares, aparece a mano derecha en un plano medio, pero tras su caída en desgracia y su destierro en 1643, Olivares se convirtió en una «no persona» y su figura fue borrada. Para ser exactos, simplemente fue eliminada de la versión posterior del cuadro, que hoy día podemos admirar en la Wallace Collection. Del mismo modo, David tuvo que volver a pintar su *Coronación de Napoleón* porque «se consideró prudente no mostrar al emperador coronándose a sí mismo». Tras la restauración de los Borbones en 1815, la imagen de Napoleón en la cúpula del Panteón fue sustituida por la del rey Luis XVIII. Durante la revolución de 1848, se destruyó el *Retrato oficial de Luis Felipe* (cf. Fig. 9) de Hersent.[7]

Otro testimonio de la respuesta del público es el de la iconoclasia y los vandalismos de diverso signo, actos que incitan a la posteridad a reflexionar sobre las características de las imágenes que provocaron unas respuestas tan violentas. Existe, por ejemplo, el vandalismo piadoso, como el de los espectadores anónimos que sacaban los ojos a Judas en las representaciones medievales de la Última Cena. Está también el vandalismo teológico de los bizantinos o los protestantes que destruyeron las imágenes religiosas alegando que eran obstáculos y no medios para que los cristianos entraran en comunicación con Dios (cf. Capítulo III). Está también el vandalismo político, ya fuera el dirigido en 1792 contra las estatuas públicas de Luis XIV, por ejemplo, o contra Stalin, cuya efigie fue destruida en Praga en los años sesenta, o contra Nelson, cuya estatua en una columna de Dublín fue volada por el IRA en 1966, por considerar al almirante un símbolo de la dominación británica.

Tenemos también la iconoclasia feminista, ejemplificada en el famoso ataque contra la *Venus del espejo* de Velázquez en la National Gallery de Londres en 1914, obra de una sufragista que deseaba llamar la atención sobre su causa, y la iconoclasia estética, como los ataques sufridos por algunas esculturas modernas, desde el *Pensador* de Rodin hasta el *Preso político desconocido* de Reg Butler. Por otra parte, en una versión moderada de iconoclasia, algunas estatuas han sido retiradas de las plazas públicas para ser expuestas en museos o parques escultóricos. Eso es lo que ha ocurrido con las efigies de los héroes comunistas en Budapest tras el cambio de régimen experimentado por Hungría en 1989 (el parque escultórico de Budapest fue

inaugurado en 1993), y que tendría su antecedente en la retirada de las estatuas de la Reina Victoria tras la independencia de la India en 1947.[8]

Como los *graffiti*, esos actos de iconoclasia constituyen un rico filón de testimonios para la historia de las respuestas a las imágenes. Tras erigir su «anti-monumento» en Hamburgo (cf. Capítulo IV), los escultores invitaron al público a responder escribiendo mensajes en la columna, con la esperanza de que dejara firmas de solidaridad, pero en la práctica dando lugar a otros tipos muy distintos de respuesta, con frases como «Que no vuelva el fascismo», «Extranjeros fuera», o «Me gustan las mujeres».[9]

No es de extrañar, pues, que los creadores de imágenes intenten controlar las interpretaciones dadas por el público a sus creaciones proporcionándole indicaciones de todo tipo. Algunos de esos intentos de control son de carácter plástico, por ejemplo mediante el encuadre, o la importancia concedida a un personaje en vez de otro a través de las diferencias de tamaño o colorido. Otro recurso es el empleo de la imagen dentro de la imagen, como la yuxtaposición del predicador Sacheverell y el salteador de caminos MacHeath en una misma estampa de Hogarth, en la que el autor invita al público a establecer una comparación entre ambos.

Por otra parte, las respuestas del espectador pueden verse influidas o manipuladas por medios textuales, desde las leyendas de las medallas a los títulos de las fotografías. En el presente volumen ya hemos examinado algunos iconotextos de ese tipo, desde las inscripciones del Tapiz de Bayeux, que permiten al espectador identificar en el guerrero con una flecha en el ojo al rey Harold, a las de los murales de Diego Rivera, que ponen de manifiesto que las escenas de trabajos manuales representadas en sus frescos tenían por objeto incitar al público a dedicarse al trabajo. En el caso de las medallas, cuyas imágenes son demasiado pequeñas y por lo tanto resultan difíciles de «leer» a simple vista por los espectadores, las inscripciones revisten una importancia especial. En un libro que escribí sobre las imágenes oficiales de Luis XIV, sostenía que las inscripciones grabadas en las medallas que conmemoran los acontecimientos de su reinado podrían compararse con los titulares de un periódico, tanto por su forma como por su función. Entre otros ejemplos cabría citar

las «Veinte ciudades del Rin tomadas por el Delfín en un solo mes» (1686), o «Argel fulminada» (*Algeria Fulminata*), que hace alusión al bombardeo de esta ciudad por los franceses en 1683, presentando la hazaña de los franceses como una acción de la naturaleza.[10]

En las últimas páginas comentábamos que, a partir de Panofsky, los estudiosos no sólo han señalado las debilidades de su método iconográfico e iconológico, sino que además han propuesto algunas ideas muy constructivas. Resulta muy difícil determinar si sus recomendaciones deben considerarse un método o métodos alternativos o no, pero yo diría que no, porque siempre se puede hacer una síntesis de algunos elementos del método iconográfico y de otros de los enfoques alternativos. La postura desde la que he escrito este estudio supone que las imágenes no son un reflejo de una determinada realidad social ni un sistema de signos carentes de relación con la realidad social, sino que ocupan múltiples posiciones intermedias entre ambos extremos. Dan testimonio a la vez de las formas estereotipadas y cambiantes en que un individuo o un grupo de individuos ven el mundo social, incluso el mundo de su imaginación.

Ya va siendo hora de que resumamos el mensaje de nuestro libro en torno a las imágenes como testimonio. Según hemos visto, ese testimonio a menudo ha sido ignorado y a veces incluso negado. El crítico Stephen Bann, portavoz de un escepticismo más general, escribía últimamente que «la imagen visual no prueba nada o, en todo caso, lo que prueba es algo trivial, que no puede considerarse un elemento del análisis histórico».[11] El testimonio de las imágenes se ha negado a veces so pretexto de que lo único que prueban son las convenciones de representación existentes en una determinada cultura. Existe un conflicto constante entre «positivistas», a cuyo juicio las imágenes suministran una información fiable acerca del mundo externo, y los escépticos o estructuralistas, que afirman lo contrario. Estos últimos se fijan sobre todo en la imagen en sí, en su organización interna, en las relaciones existentes entre sus partes, y entre esa imagen y otras del mismo tipo, mientras que los positivistas intentan atravesar la imagen para descubrir la realidad que se oculta tras ella.

A veces el debate me parece un diálogo de sordos o, por emplear una imagen más plástica, se parece al «pato-conejo», el dibujo que lo mismo puede parecer un pato que un conejo, pero no las dos cosas a la vez. Sin embargo, creo que existe una «tercera vía» abierta para todo el que se preocupe de buscarla. Adoptar esa tercera vía no consiste en andar por el centro del camino, sino en establecer unas distinciones precisas, como yo he intentado hacer a lo largo de este libro, evitando las alternativas demasiado simples, teniendo en cuenta las críticas más agudas de la práctica histórica tradicional, y dando una nueva formulación a las normas del método histórico con el fin de asumir dichas críticas.

En vez de calificar a las imágenes de fiables o no fiables, los seguidores de la tercera vía se interesan por los grados o modos de fiabilidad o por la fiabilidad con diversos propósitos. Rechazan la simple oposición entre la concepción de la imagen como «espejo» o «instantánea», por un lado, y su interpretación como un mero sistema de signos o convenciones, por otro. Según afirman, por lo que a las imágenes se refiere —y también por lo que se refiere a los textos—, las convenciones filtran cierta información acerca del mundo exterior, pero no lo excluyen. Sólo en muy pocas ocasiones, como en el caso de las «razas monstruosas» (cf. Capítulo VII), los estereotipos son tan burdos que no dan ningún tipo de información.

Cuando leemos las obras de un viajero o de un historiador occidental del siglo XIX, por ejemplo, o contemplamos los cuadros de un pintor de esta misma época, podemos darnos cuenta de las convenciones individuales o colectivas, según las cuales cualquiera de los tres presenta una cultura ajena, por ejemplo el Imperio Chino, pero eso no impide que todos ellos reflejen muchos detalles del mismo, y que nos informen de las actitudes mentales, los valores y los prejuicios decimonónicos.

En otras palabras, el testimonio acerca del pasado que ofrecen las imágenes es realmente valioso, complementando y corroborando el de los documentos escritos. No cabe duda de que, sobre todo cuando se trata de la historia de los acontecimientos, a menudo lo único que dicen a los historiadores familiarizados con la documentación escrita es esencialmente lo que ya sabían. Pero incluso en esos casos, las imágenes siempre añaden algo. Muestran ciertos aspectos del pasado a

los que otro tipo de fuentes no llegan. Su testimonio resulta especialmente valioso cuando los textos son escasos o frágiles, por ejemplo en el caso de la economía informal, o en el de la visión de los acontecimientos desde abajo, o en el de los cambios de sensibilidad. Los cuadros y grabados de coronaciones o firmas de tratados de paz muestran parte de la solemnidad de la ocasión y del modo en que se supone que se veía la ceremonia, mientras que el énfasis en los acontecimientos rituales o ritualizados que pone la imaginería del siglo XVII, por ejemplo, nos recuerda la importancia que tenía el rito para los hombres de la época.

En el caso de la historia social y económica, las imágenes ofrecen un testimonio especialmente valioso de prácticas tales como el comercio callejero, sobre las que rara vez disponemos de documentación escrita debido a su carácter relativamente no oficial, y completan por tanto el testimonio de los archivos gremiales. Las imágenes de culturas ajenas pueden ser inexactas y estar llenas de prejuicios, como hemos visto una y otra vez, pero como testimonio precisamente de esos prejuicios son inmejorables. Una de las grandes ventajas del empleo del testimonio de las imágenes, como ha señalado el historiador americano Peter Paret, es que dicho testimonio «puede ser analizado a la vez por el lector y el autor del libro». La documentación escrita con frecuencia sólo es accesible a las personas acreditadas para visitar el archivo en que se conserva, y su lectura puede llevar mucho tiempo, mientras que un cuadro o una fotografía con frecuencia son muy accesibles, sobre todo en reproducción, y su mensaje puede ser leído con relativa rapidez.[12]

Naturalmente, como ocurre con los textos, quien desee utilizar las imágenes como testimonios deberá ser consciente en todo momento de algo bastante evidente, pero que a veces suele olvidarse, a saber, de que la mayoría de ellas no fueron producidas con esa finalidad. Algunas sí lo fueron, como ya hemos visto, pero la mayoría fueron creadas para desempeñar múltiples funciones, religiosas, estéticas, políticas, etc. A menudo incluso han desempeñado un papel importante en la «invención cultural» de la sociedad. Por todo ello, las imágenes constituyen un testimonio del ordenamiento social del pasado y sobre todo de las formas de pensar y de ver las cosas en tiempos pretéritos.

Sigue en pie el problema de cómo debemos leer ese testimonio. Espero que los lectores de este libro no lo cojan pensando que se trata de un manual «de instrucciones» sobre cómo descodificar las imágenes, concebidas como simples rompecabezas que tienen una única solución definitiva. Por el contrario, lo que hemos intentado demostrar con nuestra obra es que las imágenes a menudo son ambiguas y polisémicas. Hemos visto que resulta mucho más fácil generalizar sobre cómo no debemos leer las imágenes y que son muchas las trampas que nos acechan. A lo largo del libro la variedad ha constituido un tema recurrente, tanto la variedad de las imágenes como la variedad de usos que pueden dar los historiadores a su testimonio, según lo que a cada uno le interese, por ejemplo al especialista en historia de la ciencia, del sexo, de la guerra, del pensamiento político, etc.

Incluso los especialistas en historia de la cultura difieren unos de otros en el empleo que hacen de los testimonios visuales. Por ejemplo, en *La época de Constantino* o en *La civilización del Renacimiento,* Burckhardt utilizaba el testimonio del estilo y de la iconografía para caracterizar el espíritu de la época, interpretando el incremento de la riqueza ornamental como signo de decadencia, o la aparición del retrato como síntoma del desarrollo del individualismo. Otros historiadores analizan las imágenes para encontrar pistas que les permitan entender pequeños detalles de la vida social y no toda una época.

Pongamos, por ejemplo, la serie de cuadros de portales y vestíbulos pintados por el artista holandés del siglo XVII Jacob Ochtervelt. Para un especialista en historia de la música, la imagen de los músicos callejeros constituye un testimonio valioso del lugar que ocupaba la música en la vida de los holandeses de esta época (cf. Fig. 82). Para un especialista en historia económica, tendrán interés los productos que ofrecen de puerta en puerta los vendedores ambulantes. Sobre todo son productos perecederos tales como pescados o frutas (uvas y cerezas). Los cuadros en cuestión nos ofrecen un testimonio de la costumbre que había de vender estos artículos de puerta en puerta, no recogida por otro tipo de documentación. Para un especialista en historia social, tendrá un interés particular la identidad de esos vendedores, pues la presencia de hombres que venden pescado y aves y de mujeres que venden frutas habla de una división del trabajo por sexos. Como hemos visto (cf. Capítulo V), Simon Schama interpreta



82. Jacob Ochtervelt, *Músicos callejeros a la puerta de una casa*, 1665, óleo sobre lienzo. The Art Museum, St. Louis Art Museum.

estas imágenes en su libro *The Embarrassment of Riches* como un indicio de la línea divisoria que separa al que está dentro del que está fuera, lo público de lo privado, la casa de la calle. Su idea de las líneas divisorias se halla estrechamente vinculada con uno de los principales temas de su libro, a saber, la construcción de la identidad holandesa durante el siglo XVII.[13]

No obstante, Schama se guarda muy mucho de hacer generalizaciones acerca de «lo holandés» a partir de un determinado cuadro. La fuerza de su estudio radica en la cuidadosa lectura que hace de unas imágenes concretas. Por el contrario, en otro libro suyo, *Landscape and Memory*, un inventario fascinante de las asociaciones históricas con las que se han asimilado bosques, ríos y rocas, suele citar las imágenes sólo para ilustrar sus generalizaciones, como hacía Burckhardt, aunque dichas generalizaciones afectan no ya a una época concreta, sino a la memoria humana en general.

Pese a las diferencias existentes entre las técnicas de análisis y entre los objetivos de los distintos historiadores, el estudio de ejemplos concretos que hemos llevado a cabo en los capítulos precedentes nos ha permitido sacar unas cuantas conclusiones generales, que con la debida cautela podríamos volver a formular ahora, no como principios universales, sino simplemente como un resumen de los problemas de interpretación que suelen aparecer una y otra vez en contextos distintos.[14] Naturalmente los problemas no se limitan al testimonio de las imágenes, aunque el «contexto», por ejemplo, adopta un significado hasta cierto punto distinto cuando lo que examinamos son imágenes y no textos.

1. Las imágenes dan acceso no ya directamente al mundo social, sino más bien a las visiones de ese mundo propias de una época, a la visión masculina de la mujer, a la visión de los campesinos que tiene la clase media, a la visión de la guerra por parte de la población civil, etc. El historiador no puede permitirse el lujo de olvidar las tendencias contrapuestas que operan en el creador de imágenes, por una parte a idealizar y por otra a satirizar el mundo que representa. Se enfrenta al problema de distinguir entre representaciones de lo típico e imágenes de lo excéntrico.

2. El testimonio de las imágenes debe ser situado en un «contexto», o mejor dicho, en una serie de contextos (cultural, político, material, etc.), entre ellos el de las convenciones artísticas que rigen la representación de los niños (pongamos por caso) en un determinado lugar y una determinada época, así como el de los intereses del artista y su patrono o cliente original, y la función que pretendía darse a la imagen.

3. El testimonio de una serie de imágenes es más fiable que el de una imagen individual, tanto si el historiador centra su interés en todas las imágenes conservadas que el público pudiera ver en un determinado lugar y una determinada época (como decía Zanker, en «la totalidad de las imágenes que pudieran conformar la experiencia de un hombre de la época»), como si observa los cambios sufridos a largo plazo (pongamos por caso) por las imágenes del purgatorio. Cuando es posible, resulta extraordinariamente útil lo que los franceses llaman «historia serial».[15]

4. En el caso de las imágenes, y también en el de los textos, el historiador se ve obligado a leer entre líneas, percatándose de los



83. Augusto Stahl, *Rua da Floresta, Río de Janeiro, ca.* 1865, estampa a la albúmina. Colección particular.

detalles significativos, por pequeños que sean —y también de las ausencias—, y utilizándolos como pistas para obtener la información que los creadores de las imágenes no sabían que sabían, o los prejuicios que no eran conscientes de tener. La identificación de los autores de determinados cuadros que hizo Morelli mediante el estudio de la forma de las orejas o de las manos (cf. Capítulo I), tiene unas consecuencias muy importantes para el historiador.

Por ejemplo, en una foto de una calle de Río de Janeiro tomada por Augusto Stahl hacia 1865 aparece un grupo de personas en el interior y a la puerta de una tienda (Fig. 83). Como el establecimiento ocupa sólo una pequeña parte de la foto, correspondiente al extremo izquierdo, no sería lógico que el fotógrafo se tomara la molestia de decir a esas personas qué postura debían adoptar o qué ropa debían llevar para la ocasión (como solía ocurrir, según veíamos, en la fotografía social del siglo XIX). Por eso el hecho de que uno de los hombres del grupo lleve sombrero, pero no zapatos, puede considerarse un testimonio de las convenciones que regían la indumentaria de su clase social en aquella época y en aquel lugar en concreto.

Dichas convenciones quizá le resulten un tanto extrañas a un europeo actual, que considera superfluo el sombrero, pero imprescindibles los zapatos. En el Brasil del siglo XIX, en cambio, lo normal era todo lo contrario, por una combinación de motivos climáticos y sociales. Un sombrero de paja era muy barato, pero unos zapatos de cuero resultaban relativamente caros. Los libros dicen que muchos afro-brasileños se compraban zapatos como símbolo de status social, pero no se los ponían y andaban por la calle con ellos en la mano. Los fotógrafos nos ofrecen, pues, un último ejemplo de un tema recurrente en nuestro estudio. Como solía decir Erwin Panofsky (citando a Flaubert y a Warburg), *le bon Dieu est dans le détail.*

NOTAS

INTRODUCCIÓN

1. Gordon Fyfe y John Law, «On the Invisibility of the visual», en Fyfe y Law, eds., *Picturing Power* (Londres, 1988), pp. 1-14; Roy Porter, «Seeing the Past», *Past and Present*, CXVIII (1988), pp. 186-205; Hans Belting, *Likeness and Presence* (1990; trad. ing. Londres, 1994), p. 3; Ivan Gaskell, «Visual History», en Peter Burke, ed., *New Perspectives on Historical Writing* (1991: 2ª ed. Cambridge, 2000), pp. 187-217; Paul Binski, *Medieval Death: Ritual and Representation* (Londres, 1996), p. 7.

2. Raphael Samuel, «The Eye of History», en su obra *Theatres of Memory*, vol. I (Londres, 1994), pp. 315-336.

3. David C. Douglas y G. W. Greenaway, eds., *English Historical Documents, 1042-1189* (Londres, 1953), p. 247.

4. Francis Haskell, *History and its Images* (New Haven, 1993), pp. 123-124, 138-144; la crítica es citada en Léon Lagrange, *Les Vernet et la peinture au XVIIIe siècle* (2ª ed. París, 1864), p. 77.

5. Haskell, *History*, pp. 9, 309, 335-346, 475, 482-494; Burckhardt citado en Lionel Gossman, *Basel in the Age of Burckhardt* (Chicago, 2000), pp. 361-362; para Huizinga, cf. Christoph Strupp, *Johan Huizinga: Geschichtswissenschaft als Kulturgeschichte* (Göttingen, 1999), especialmente pp. 67-74, 116, 226.

6. Frances A. Yates, *Shakespeare's Last Plays* (Londres, 1975), p. 4; cf. ídem, *Ideas and Ideals in the North European Renaissance* (Londres, 1984), pp. 312-315, 321.

7. Robert M. Levine, *Images of History: 19th and Early 20th Century Latin American Photographs as Documents* (Durham, NC, 1989).

8. Philippe Ariès, *Un historien de dimanche* (París, 1980), p. 122; cf. Michel Vovelle, ed., *Iconographie et histoire des mentalités* (Aix, 1979); Maurice Agulhon, *Marianne into Battle: Republican Imagery and Symbolism in France, 1789-1880* (1979; trad. ing. Cambridge, 1981).

9. William J. T. Mitchell, ed., *Art and the Public Sphere* (Chicago, 1992), introducción.

10. Robert I. Rotberg y Theodore K. Rabb, eds., *Art and History: Images and their Meanings* (Cambridge, 1988).

11. Gustaaf J. Renier, *History, its Purpose and Method* (Londres, 1950).

12. Haskell, *History*, p. 7; Stephen Bann, «Face-to-Face with History», *New Literary History*, XXIX (1998), pp. 235-246.

13. John Tagg, *The Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories* (Amherst, 1988), pp. 66-102; Alan Tracthenberg, *Reading American Photographs: Images as History, Mathew Brady to Walker Evans* (Nueva York, 1989), pp. 28-29.

14. Erwin Panofsky, *Early Netherlandish Painting* (2 vols., Cambridge, MA, 1953); cf. Linda Seidel, *Jan van Eyck's Arnolfini Portrait: Stories of an Icon* (Cambridge, 1993); Ernst H. Gombrich, *The Image and the Eye* (Londres, 1982), p. 253.

15. Patricia F. Brown, *Venetian Narrative Painting in the Age of Carpaccio* (New Haven, 1988), pp. 5, 125.

16. Para los textos, Marshall McLuhan, *The Gutenberg Galaxy* (Toronto, 1962); cf. Elizabeth Eisenstein, *The Printing Press as an Agent of Change* (2 vols., Cambridge, 1979). Para las imágenes, William H. Ivins Jr, *Prints and Visual Communication* (Cambridge, MA, 1953); cf. David Landau y Peter Parshall, *The Renaissance Print 1470-1550* (New Haven, 1994), p. 239.

17. Walter Benjamin, «The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction» (1936: trad. ing., en *Illuminations* [Londres, 1968], pp. 219-244); cf. Michael Camille, «The *Très Riches Heures*: an Illuminated Manuscript in the Age of Mechanical Reproduction», *Critical Inquiry*, XVII (1990-1991), pp. 72-107.

18. Edward H. Carr, *What is History?* (Cambridge, 1961), p. 17.

I. Fotografías y retratos

1. Francis, citado en James Borchert, *Alley Life in Washington: Family, Community, Religion and Folklife in an American City* (Urbana, 1980), p. 271; Roland Barthes, «The Reality Effect» (1968; trad. ing. en *The Rustle of Language*, Oxford, 1986, pp. 141-148).

2. Roy E. Stryker y Paul H. Johnstone, «Documentary Photographs», en Caroline Ware, ed., *The Cultural Approach to History* (Nueva York, 1940), pp. 324-330; F. J. Hurley, *Portrait of a Decade: Roy Stryker and the Development of Documentary Photography* (Londres, 1972); Maren Stange, *Symbols of Social Life: Social Documentary Photography in America, 1890-1950* (Cambridge, 1989); Alan Trachtenberg, *Reading American Photographs: Images as History, Mathew Brady to Walker Evans* (Nueva York, 1989), pp. 190-192.

3. John Tagg, *The Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories* (Amherst, 1988), pp. 117-152; Stange, *Symbols*, pp. 2, 10, 14-15, 18-19; Sarah Graham-Brown, *Palestinians and their Society, 1880-1946: A Photographic Essay* (Londres, 1980), p. 2.

4. Siegfried Kracauer, *History: The Last Things before the Last* (Nueva York, 1969), pp. 51-52; cf. Dagmar Barnouw, *Critical Realism: History, Photography and the Work of Siegfried Kracauer* (Baltimore, 1994); Stryker y Johnston, «Photographs».

5. Raphael Samuel, «The Eye of History», en su obra *Theatres of Memory*, vol. I (Londres, 1994), pp. 315-336, en p. 319.

6. Trachtenberg, *Reading*, pp. 71-118, 164-230; Caroline Brothers, *War and Photography: A Cultural History* (Londres, 1997), pp. 178-185; Michael Griffin, «The Great War Photographs», en B. Brennen y H. Hardt, eds., *Picturing the Past* (Urbana, 1999), pp. 122-157, en pp. 137-138; Tagg, *The Burden*, p. 65.

7. Paul Thompson y Gina Harkell, *The Edwardians in Photographs* (Londres, 1979), p. 12; John Ruskin, *The Cestus of Aglaia* (1865-1866; incluida en sus *Works*, vol. XIX [Londres, 1905], p. 150); M. D. Knowles, «Air Photography and History», en J. K. S. St Joseph, ed., *The Uses of Air Photography* (Cambridge, 1966), pp. 127-137.

8. David Smith, «Courtesy and its Discontents», *Oud-Holland*, C (1986), pp. 2-34; Peter Burke, «The Presentation of Self in the Renaissance Portrait», en Burke, *Historical Anthropology of Early Modern Italy* (Cambridge, 1987), pp. 150-167; Richard Brilliant, *Portraiture* (Londres, 1991).

9. Erving Goffman, *The Presentation of Self in Everyday Life* (Nueva York, 1958); los ejemplos ingleses han sido tomados de Desmond Shawe-Taylor, *The Georgians: Eighteenth-Century Portraiture and Society* (Londres, 1990).

10. Julia Hirsch, *Family Photographs: Content, Meaning and Effect* (Nueva York, 1981), p. 70.

11. Michael Marrinan, *Painting Politics for Louis Philippe* (New Haven, 1988), p. 3.

12. J. Brian Harley, «Deconstructing the Map» (1989: reeditado en T. J. Barnes y James Duncan, eds., *Writing Worlds* [Londres, 1992], pp. 231-247). Cf. Jürgen Schulz, «Jacopo Barbari's View of Venice: Map Making, City Views and Moralized Geography», *Art Bulletin*, LX (1978), pp. 425-474.

13. Ruth B. Yeazell, *Harems of the Mind: Passages of Western Art and Literature* (New Haven, 2000).

14. Jan Bialostocki, «The Image of the Defeated Leader in Romantic Art» (1983: reeditado en su obra *The Message of Images* [Viena, 1988], pp. 219-233); Arnold Hauser, *The Social History of Art* (2 vols., Londres, 1951); cf. la reseña de E. Gombrich, «The Social History of Art» (1953; reeditada en *Meditations on a Hobby Horse* [Londres, 1963], pp. 86-94).

15. Keith Thomas, *Man and the Natural World* (Londres, 1983), p. 102.

16. Carlo Ginzburg, «Clues: Roots of an Evidential Paradigm» (1978: reeditado en su obra *Myths, Emblems, Clues* [Londres, 1990], pp. 96-125).

17. «Ivan Lermolieff» (Giovanni Morelli), *Kunstkritische Studien über italienische Malerei* (3 vols., Leipzig, 1890-1893), especialmente vol. I, pp. 95-99; cf. Hauser, *Social History*, pp. 109-110; y Ginzburg, «Clues», pp. 101-102; Aby Warburg, *The Renewal of Pagan Antiquity* (1932; trad. ing. Los Ángeles, 1999).

18. Siegfried Kracauer, «History of the German Film» (1942: reeditado en su *Briefwechsel*, ed. V. Breidecker [Berlín, 1996], pp. 15-18).

II. Iconografía e iconología

1. Erwin Panofsky, *Early Netherlandish Painting* (2 vols., Cambridge, MA, 1953); Eddy de Jongh, «Realism and Seeming Realism in Seventeenth-Century Dutch Painting» (1971: trad. ing., en Wayne Franits, ed., *Looking at Seventeenth-Century Dutch Art: Realism Reconsidered* [Cambridge, 1997], pp. 21-56); ídem, «The Iconological Approach to Seventeenth-Century Dutch Painting», en Franz Grijzenhout y Henk van Veen, eds., *The Golden Age of Dutch Painting in Historical Perspective* (1992: trad. ing. Cambridge, 1999), pp. 200-223.

2. Erwin Panofsky, *Studies in Iconology* (nueva York, 1939), pp. 3-31.

3. Ernest H. Gombrich, «Aims and Limits of Iconology», en su obra *Symbolic Images* (Londres, 1972), pp. 1-25, en p. 6; de Jongh, «Approach». Cf. Robert Klein, «Considérations sur les fondements de l'iconographie» (1963; reeditado en *La forme et l'intelligible* [París, 1970], pp. 353-374).

4. Panofsky, *Iconology*, pp. 150-155; Edgar Wind, *Pagan Mysteries in the Renaissance* (1958; 2ª ed., Oxford, 1980), pp. 121-128.

5. Aby Warburg, *The Renewal of Pagan Antiquity*, pp. 112-115.

6. Charles Hope, «Artists, Patrons and Advisers in the Italian Renaissance», en Guy F. Lytle y Stephen Orgel, eds., *Patronage in the Renaissance* (Princeton, 1981), pp. 293-343.

7. Ernest H. Gombrich, *In Search of Cultural History* (Oxford, 1969); K. Bruce McFarlane, *Hans Memling* (Oxford, 1971).

8. Ronald Paulson, *Emblem and Expression* (Londres, 1975); Denis Cosgrove y Stephen Daniels, eds., *The Iconography of Landscape* (Cambridge, 1988).

9. Simon Schama, *Landscape and Memory* (Londres, 1995).

10. Barbara Novak, *Nature and Culture: American Landscape and Painting 1825-1875* (1980: ed. rev. Nueva York, 1995).

11. R. Etlin, ed., *Nationalism in the Visual Arts* (Londres, 1991); Jonas Frykman y Orvar Löfgren, *Culture Builders: A Historical Anthropology of Middle-Class Life* (1979: trad. ing. New Brunswick, 1987), pp. 57-58; Albert Boime, *The Unveiling of the National Icons* (Cambridge, 1994).

12. David Matless, *Landscape and Englishness* (Londres, 1998).

13. Hugh Prince, «Art and Agrarian Change, 1710-1815», en Cosgrove y Daniels, *Iconography*, pp. 98-118.

14. Keith Thomas, *Man and the Natural World* (Londres, 1983); Ann Bermingham, *Landscape and Ideology: The English Rustic Tradition, 1740-1860* (Londres, 1986).

15. Stephen Daniels, «The Political Iconography of Landscape», en Cosgrove y Daniels, *Iconography*, pp. 43-82; Martin Warnke, *Political Landscape: The Art History of Nature* (1992: trad. ing. Londres, 1994), pp. 75-83; Schama, *Landscape*.

16. Novak, *Nature*, p. 189; Nicholas Thomas, *Possessions: Indigenous Art and Colonial Culture* (Londres, 1999), pp. 20-23.

III. Lo sagrado y lo sobrenatural

1. Jean Wirth, *L'image médiévale: Naissance et developpement* (París, 1989); Françoise Dunand, Jean-Michel Spieser y Jean Wirth, eds., *L'image et la production du sacré* (París, 1991).

2. Jean-Claude Schmitt, *Ghosts in the Middle Ages* (1994: trad. ing. Chicago, 1998), p. 241; Luther Link, *The Devil: A Mask without a Face* (Londres, 1995); Robert Muchembled, *Une histoire du diable (XIIe-XXe siècles)* (París, 2000).

3. Gaby Vovelle y Michel Vovelle, *Vision de la mort et de l'au-delà en Provence* (París, 1970), p. 61.

4. Heinrich Zimmer, *Myths and Symbols in Indian Art and Civilisation* (1946: 2ª ed. Nueva York, 1962), pp. 151-155; Partha Mitter, *Much Maligned Monsters: History of European Reactions to Indian Art* (Oxford, 1977).

5. Lawrence G. Duggan, «Was Art really the "Book of the Illiterate"?», *Word and Image*, V (1989), pp. 227-251; Danièle Alexandre-Bidon, «Images et objets de faire croire», *Annales: Histoire, sciences sociales*, LIII (1998), pp. 1155-1190.

6. Emile Mâle, *L'art religieux de la fin du Moyen Age en France* (París, 1908); ídem, *L'art religieux de la fin du seizième siècle: Étude sur l'iconographie après le concile de Trente* (París, 1932); Richard W. Southern, *The Making of the Middle Ages* (Londres, 1954); Mitchell B. Merback, *The Thief, the Cross and the Wheel: Pain and the Spectacle of Punishment in Medieval and Renaissance Europe* (Londres, 1999).

7. Richard Trexler, «Florentine Religious Experience: The Sacred Image», *Studies in the Renaissance*, XIX (1972), pp. 7-41.

8. Bernard Cousin, *Le miracle et le quotidien: les ex-voto provençaux, images d'une société* (Aix, 1983); David Freedberg, *The Power of Images* (Chicago, 1989), pp. 136-160.

9. Sixten Ringbom, *From Icon to Narrative* (Åbo, 1965); Hans Belting, *Likeness and Presence* (1990: trad. ing. 1994), pp. 409-457.

10. Freedberg, *Power*, pp. 192-201; cf. Merback, *Thief*, 41-46.

11. Samuel Y. Edgerton, *Pictures and Punishments: Art and Criminal Prosecution during the Florentine Renaissance* (Ithaca, 1985).

12. Mâle, *Moyen âge*, pp. 28-34; Michael Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy* (Oxford, 1972), p. 41.

13. Mâle, *Trente*; Freedberg, *Power*.

14. Millard Meiss, *Paintings in Florence and Siena after the Black Death* (Princeton, 1951), pp. 117, 121; Frederick P. Pickering, *Literature and Art in the Middle Ages* (1970), p. 280.

15. Mâle, *Trente*, pp. 151-155, 161-162.

16. James Billington, *The Icon and the Ax* (Nueva York, 1966), p. 158.

17. Walter Abel, *The Collective Dream in Art* (Cambridge, MA, 1957); Link, *Devil*, p. 180.

18. Abel, *Dream*, pp. 121, 127, 130, 194; Jean Delumeau, *La peur en occident* (París, 1978); W. G. Naphy y P. Roberts, eds., *Fear in early modern society* (Manchester, 1997).

19. Freedberg, *Power*; Serge Gruzinski, *La guerre des images* (París, 1990); Olivier Christin, *Une révolution symbolique: l'iconoclasme huguenot et la reconstruction catholique* (París, 1991).

20. Robert W. Scribner, *For the Sake of Simple Folk* (1981: 2ª ed. Oxford, 1995), p. 244.

21. Mikhail Bakhtin, *The World of Rabelais* (1965: trad. ing. Cambridge, MA, 1968); Scribner, *Folk*, pp. 62, 81.

22. Scribner, *Folk*, pp. 149-163.

23. Ibídem, pp. 18-22.

24. Belting, *Likeness*, pp. 14, 458-490; Patrick Collinson, *From Iconocalsm to Iconophobia: The Cultural Impact of the Second Reformation* (Reading, 1986).

25. Collinson, *Iconoclasm*, p. 8.

26. Mâle, *Trente*.

IV. Poder y protesta

1. André Grabar, *Christian Iconography: A Study of its Origins* (Princeton, 1968), pp. 78-79; Jas Elsner, *Imperial Rome and Christian Triumph: The Art of the Roman Empire, AD 100-450* (Oxford, 1998).

2. Frances A. Yates, *Astraea: The Imperial Theme in Sixteenth Century* (Londres, 1975), pp. 78, 101, 109-110.

3. Peter Burke, *The Fabrication of Louis XIV* (New Haven, 1992), p. 9.

4. Toby Clark, *Art and Propaganda in the 20th Century: The Political Image in the Age of Mass Culture* (Londres, 1977); Zbynek Zeman, *Selling the War: Art and Propaganda in World War II* (Londres, 1978); R. Taylor, *Film Propaganda* (Londres, 1979); David Welch, *Propaganda and the German Cinema, 1933-1945* (Oxford, 1983); Igor Golomstock, *Totalitarian Art: In the Soviet Union, the Third Reich, Fascist Italy and the People's Republic of China* (Londres, 1990).

5. Quentin Skinner, «Ambrogio Lorenzetti: The Artist as Political Philosopher», *Proceedings of the British Academy*, LXXII (1986), pp. 1-56; Michael Walzer, «On the Role of Symbolism in Political Thought», *Political Science Quarterly*, LXXXII (1967), pp. 191-204; Murray Edelman, *Politics as Symbolic Action* (Londres, 1971); José M. González García, *Metáforas del poder* (Madrid, 1998).

6. Ernst H. Gombrich, «Personification», en Robert R. Bolgar, ed., *Classical Influences on European Culture*, (Cambridge, 1971), pp. 247-257; Marina Warner, *Monu-*

ments and Maidens: The Allegory of the Female Form (Londres, 1985); Linda Colley, *Britons: Forging the Nation, 1707-1837* (New Haven, 1992).

7. Maurice Agulhon, *Marianne into Battle: Republican Imagery and Symbolism in France, 1789-1880* (1979: trad. Ing. Cambridge, 1981), pp. 38-61; con respecto al gorro, James Epstein, «Understanding the Cap of Liberty: Symbolic Practice and Social Conflict in Early Nineteenth-Century England», *Past and Present*, CXXII (1989), pp. 75-118.

8. Marvin Trachtenberg, *The Statue of Liberty* (1974: reimpr. Harmondsworth, 1977); Warner, *Monuments*, pp. 3-17.

9. William J. T. Mitchell, «The Violence of Public Art: *Do the Right Thing*», (1990: reimpr. In W. J. T. Mitchell, ed., *Art and the Public Sphere* (Chicago, 1992), pp. 29-48; Longxi Zhang, *Mighty Opposites* (Stanford, 1998), pp. 161-172.

10. Desmond Rochfort, *Mexican Muralists: Orozco, Rivera, Siqueiros* (Londres, 1993), pp. 39 ss.

11. Paul Zanker, *Augustus and the Power of Images* (1987: trad. Ing. Ann Arbor, 1988), pp. 3, 98; Elsner, *Imperial Rome*, pp. 161-172.

12. Jas Elsner, *Art and the Roman Viewer* (Cambridge, 1995), p. 159; Burke, *Fabrication*, p. 16.

13 Michel Martin, *Les monuments équestres de Louis XIV* (París, 1986).

14. Welch, *Propaganda*, pp. 147-164.

15. Sergiu Celac, citado en John Sweeney, *The Life and Evil Times of Nicolae Ceausescu* (Londres, 1991), p. 125.

16. Golomstock, *Totalitarian Art.*

17. Alison Yarrington, *The Commemoration of the Hero, 1800-1864: Monuments to the British Victors of the Napoleonic Wars* (Nueva York, 1988), pp. 79-149, 277-325; J. Blackwood, *London's Immortals* (Londres, 1989).

18. Nicholas Penny, «The Whig Cult of Fox in Early Nineteenth-Century Sculpture», *Past & Present*, LXX (1976), pp. 94-105, en pp. 94, 100.

19. Gabriel Sprigath, «Sur le vandalisme révolutionnaire (1792-94)», *Annales Historiques de la Révolution Française*, LII (1980), pp. 510-535; Anne M. Wagner, «Outrages. Sculptures and Kingship in France after 1789», en Ann Bermingham y John Brewer, eds., *The Consumption of Culture* (Londres, 1995), pp. 294-318.

20. Dario Gamboni, *The Destruction of Art: Iconoclasm and Vandalism since the French Revolution* (Londres, 1997), pp. 51-90.

21. P. Manzi, *Cronistoria di un monumento: Giordano Bruno in Campo de' Fiori* (Nola, 1963); Lars Berggren y Lennart Sjöstedt, *L'ombra dei grandi: Monumenti e politica monumentale a Roma (1870-1895)* (Roma, 1996), pp. 29-35, 123-136, 161-182.

22. James E. Young, «The Counter-Monument: Memory against Itself in Germany Today», en Mitchell, *Art and the Public Sphere*, pp. 49-78.

23. Burke, *Fabrication*, p. 143.

24. M. Dorothy George, *English Political Caricature: A Study of Opinion and Propaganda* (2 vols., Oxford, 1959); Herbert M. Atherton, *Political Prints in the Age of Hogarth: A Study of the Ideographic Representation of Politics* (Oxford, 1974); Michel Jouve, «Naissance de la caricature politique moderne en Angleterre (1760-1800)», en Pierre Rétat, ed., *Le journalisme d'ancien régime* (París, 1981), pp. 167-182; Michel Vovelle, ed., *Les images de la Révolution Française* (París, 1988); James A. Leith, *The Idea of Art as Propaganda in France, 1750-1799* (Toronto, 1965).

V. La cultura material a través de las imágenes

1. Fernand Braudel, *The Structures of Everyday Life* (1979: trad. ing. Londres, 1981), p. 318; Daniel Roche, *The Culture of Clothes* (1989: trad. ing. Cambridge, 1996); Bernard Cousin, *Le miracle et le quotidien: les ex-voto provençaux, images d'une société* (Aix,1983), pp. 17-18.

2. Peter Paret, *Imagined Battles: Reflections of War in European Art* (Chapel Hill, 1997), 24; Osamu Oba, «Scroll Paintings of Chinese Junks», *Mariner's Mirror*, LX (1974), pp. 351-362.

3. H. D. Gower, L. Stanley Jast y W. W. Topley, *The Camera as Historian* (Londres, 1916).

4. Jacques Proust, ed., *L'Encyclopédie* (París, 1985), p. 16.

5. Oscar Handlin y John Burchardt, eds., *The Historian and the City* (Cambridge, MA, 1963), pp. 165-215; Cesare de' Seta, ed., *Città d'Europa: Iconografia e vedutismo dal XV al XVIII secolo* (Nápoles, 1996).

6. Cynthia Lawrence, *Gerrit Berckheyde* (Doornspijk, 1991).

7. Svetlana Alpers, *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century* (Chicago, 1983).

8. De' Seta, *Città*; James Borchert, *Alley Life in Washington: Family, Community, Religion and Folklife in an American City* (Urbana, 1980); ídem, «Historical Photo-analysis: a research method», *Historical Methods*, XV (1982), pp. 35-44.

9. Léon Lagrange, *Les Vernet et la peinture au XVIII^e siècle* (2ª ed. París, 1864), pp. 69-70, 85-87, 104, 115; cf. Jutta Held, *Monument und Volk: Vorrevolutionäre Wahrnehmung in Bildern des ausgehenden Ancien Regime* (Colonia y Viena, 1990).

10. Susan D. Kuretsky, *The Paintings of Jacob Ochtervelt* (Oxford, 1979); Simon Schama, *The Embarrassment of Riches: An Interpretation of Dutch Culture in the Golden Age* (Londres, 1987), especialmente pp, 570-596.

11. Peter Thornton, *Seventeenth-Century Interior Decoration in England, France and Holland* (New Haven, 1978).

12. Lisa Jardine, *Worldly Goods: A New History of the Renaissance* (Londres, 1996), pp. 6-8.

13. Eddy de Jongh, «Realism and Seeming Realism in Seventeenth-Century Dutch Painting» (1971: trad. ing. en Wayne Franits, ed., *Looking at Seventeenth-Century Dutch Art: Realism Reconsidererd* [Cambridge, 1997], pp. 21-56); Schama, *Embarrassment*, pp. 375-397.

14. Elizabeth A. Honig, «The Space of Gender in Seventeenth-Century Dutch Painting», en Franits, *Looking at Seventeenth-Century Dutch Art*, pp. 187-201.

15. David M. Wilson, *The Bayeux Tapestry* (Londres, 1985), p. 218.

16. Claudia Kinmonth, «Irish Vernacular Furniture: Inventories and Illustrations in Interdisciplinary Methodology», *Regional Furniture*, X (1996), pp. 1-26.

17. Siegfried Giedion, *Mechanization Takes Command: A Contribution to Anonymous History* (Nueva York, 1948), p. 288; Peter Thornton, *The Italian Renaissance Interior* (Londres, 1991); Dora Thornton, *The Scholar in his Study* (New Haven, 1998).

18. Francesca Bray, *Technology and Gender: Fabrics of Power in Late Imperial China* (Berkeley y Los Ángeles, 1997), pp. 136-139; Erwin Panofsky, *Albrecht Dürer* (Princeton, 1948), p. 155; Giedion, *Mechanization*, p. 303.

19. Umberto Eco, *La struttura assente: Introduzione alla ricerca semiologica* (Milán, 1968), pp. 174-177.

20. Judith Williamson, *Decoding Advertisements: Ideology and Meaning in Advertising* (Londres, 1978), p. 25; cf. Erving Goffman, *Gender Advertisements* (Londres, 1976).

21. Jonas Frykman y Orvar Löfgren, *Culture Builders: A Historical Anthropology of Middle-Class Life* (1979: trad ing. New Brunswick, 1987), pp. 127-129.

22. Thornton, *Interior*, Fig. 317.

23. Gary Schwartz y Marten J. Bok, *Pieter Saenredam, the Painter and his Time* (1989: trad. ing. Londres, 1990), especialmente pp. 74-76.

24. Keith Thomas, *Man and the Natural World* (Londres, 1983).

25. Krzysztof Pomian, *Collectors and Curiosities* (1987: trad. ing. Cambridge, 1990), pp. 49-53; Paula Findlen, *Possessing Nature: Museums, Collecting and Scientific Culture in Early Modern Italy* (Berkeley, 1994).

26. Christopher H. Roads, «Film as Historical Evidence», *Journal of the Society of Archivists*, III (1965-1969), pp. 183-191, en p. 187.

27. Erich Schön, *Die Verlust der Sinnlichkeit oder die Verwandlungen des Lesers* (Stuttgart, 1987), especialmente pp. 63-72.

VI. Visiones de la sociedad

1. Roy E. Stryker y Paul H. Johnstone, «Documentary Photographs», en Caroline Ware, ed., *The Cultural Approach to History* (Nueva York, 1940), pp. 324-330, en 327; John Demos, «George Caleb Bingham: The Artist as Social Historian», *American Quarterly*, XVII (1965), pp. 218-228.

2. Horst Bredekamp, *Florentiner Fussball: Renaissance der Spiele* (Frankfurt, 1993).

3. W. H. Fox Talbot, *The Pencil of Nature* (Londres, 1844).

4. Citado en Demos, «Bingham», p. 218.

5. Elizabeth Johns, *American Genre Painting* (New Haven, 1991), p. 92; Andy Jones, «Reading August Sander's Archive», *Oxford Art Journal*, XXIII (2000), 1-22.

6. James Borchert, *Alley Life in Washington: Family, Community, Religion and Folklife in an American City* (Urbana, 1980), pp. 293-294.

7. Philippe Ariès, *Centuries of Childhood* (1960: trad. ing. Londres, 1965).

8. David Bindman, *Hogarth* (Londres, 1981), pp. 143-144.

9. François Garnier, «L'iconographie de l'enfant au Moyen Age», *Annales de Démographie Historique* (1973), pp. 135-136, apoya las tesis de Ariès; Ilene H. Forsyth, «Children in Early Medieval Art: Ninth through Twelfth Centuries», *Journal of Psychohistory*, IV (1976), pp. 31-70, las critica. Cf. Anthony Burton, «Looking Forward from Ariès?», *Continuity and Change*, IV (1989), pp. 203-229.

10. Mary Frances Durantini, *The Child in Seventeenth-Century Dutch Painting* (Ann Arbor, 1983); Simon Schama, *The Embarrassment of Riches: An Interpretation of Dutch Culture in the Golden Age* (Londres, 1987), pp. 481-561; Burton, «Ariès».

11. Schama, *Embarrassment*, p. 483.

12. Karin Calvert, «Children in American Family Portraiture, 1670 to 1810», *William and Mary Quarterly*, XXXIX (1982), 87-113.

13. George Boas, *The Cult of Childhood* (Londres, 1966); Anne Higonnet, *Pictures of Innocence: The history and crisis of ideal childhood* (Londres, 1998).

14. Patricia Ebrey, *The Inner Quarters: Marriage and the Lives of Chinese Women in the Sung Period* (Berkeley, 1993), pp. 21-22; Richard Lane, *Masters of the Japanese Print* (Londres, 1962), pp. 237-240.

15. Donald J. Olsen, *The City as a Work of Art* (New Haven, 1986), pp. 246-247.

16. Ahsan Jan Qaisar, *Building Construction in Mughal India: The Evidence from Painting* (Delhi, 1988); Sarah Graham-Brown, *Palestinians and their Society, 1880-1946: A Photographic Essay* (Londres, 1980), pp. 49, 52, 132.

17. Michael Camille, *Mirror in Parchment: The Luttrell Psalter and the Making of Medieval England* (Londres, 1998), p. 196.

18. Elizabeth A. Honig, «The Space of Gender in Seventeenth-Century Dutch Painting», en Wayne Franits, ed., *Looking at Seventeenth-Century Dutch Art: Realism Reconsidered* (Cambridge, 1997), pp. 187-201; Gaetano Zompini, *Le arti che vanno per via nella città di Venezia* (1785: reimpr. Milán, 1980); Shijian Huanf y William Sargent, eds., *Customs and Conditions in Chinese City Streets* (Shanghai, 1999).

19. Mark Golden, *Children and Childhood in Classical Athens* (Baltimore, 1990), pp. 73-74.

20. Lesley Smith, «Scriba, Femina: Medieval Depictions of Women Writing», en Lesley Smith y Jane H. M. Taylor, eds., *Women and the Book: Assessing the Visual Evidence* (Londres, 1996), pp. 21-44; cf. Mary Kelley, «Reading Women/Women Reading: The Making of Learned Women in Antebellum America», *Journal of American History*, LXXXIII (1996), pp. 401-424.

21. Erich Schön, *Die Verlust der Sinnlichkeit oder die Verwandlungen des Lesers* (Stuttgart, 1987).

22. Helen Langdon, «Genre», *Dictionary of Art*, XII (Londres, 1996), pp. 286-298.

23. Timothy J. Clark, *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and his Followers* (New Haven, 1985); Robert L. Herbert, *Impressionism: Art, Leisure and Parisian Society* (New Haven, 1988).

24. S. J. Gudlaugsson, *De comedianten bij Jan Steen en zijn Tijdgenooten* (La Haya, 1945).

25. Ronald Paulson, *The Art of Hogarth* (Londres, 1975), 30-40.

26. David G. Troyansky, *Old Age in the Old Regime: Image and Experience in Eighteenth-Century France* (Ithaca, 1989), pp. 27-49.

27. Edgar Newman, «L'image de la foule dans la révolution de 1830», *Annales Historiques de la Révolution Française*, LII (1980), pp. 499-509; Raymond Grew, «Picturing the People», en Robert I. Rotberg y Theodore K. Rabb, eds., *Art and History: Images and Their Meanings* (Cambridge, 1988), pp. 203-231, especialmente pp. 226-231.

28. Camille, *Mirror*, p. 192.

29. Pierre Goubert, *The French Peasantry in the Seventeenth Century* (1982: trad. Ing., Cambridge, 1986), p. 82; Neil MacGregor, «The Le Nain Brothers and Changes in French Rural Life», *Art History*, II (1979), pp. 401-412; cf. Pierre Rosenberg, *Le Nain* (París, 1993), y Pierre Deyon, «Peinture et charité chrétienne», *Annales E. S. C.*, XXII (1967), pp. 137-153.

30. Richard R. Brettell y Caroline B. Brettell, *Painters and Peasants in the Nineteenth Century* (Ginebra, 1983).

31. Priscilla Roosevelt, *Life on the Russian Country Estate: A Social and Cultural History* (New Haven, 1995), pp. 121, 287.

32. Alan Trachtenberg, *Reading American Photographs: Images as History, Mathew Brady to Walker Evans* (Nueva York, 1989), pp. 251-252.

VII. Estereotipos de los otros

1. Norman Bryson, *Vision and Painting: The Logic of the Gaze* (Londres, 1983); Peter Mason, «Portrayal and Betrayal: The Colonial Gaze in Seventeenth-Century Brazil», *Culture and History*, VI (1989), pp. 37-62; Stephen Kern, *Eyes of Love: The Gaze in English and French Paintings and Novels, 1804-1900* (Londres, 1996); Timon Screech, *The Western Scientific Gaze and Popular Imagery in Later Edo Japan* (Cambridge, 1996).

2. Bernard Smith, *European Vision and the South Pacific* (1960: 2ª ed. New Haven, 1985), pp. 24-25, 37-38.

3. Rudolf Wittkower, «Marvels of the East: A Study in the History of Monsters», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, V (1942), pp. 159-197; John B. Friedman, *The Monstrous Races in Medieval Art and Thought* (Cambridge, MA, 1981); Debra Hassig, «The Iconography of Rejection: Jews and Other Monstrous Races», en Colum Hourihane, ed., *Image and Belief* (Princeton, 1999), pp. 25-37.

4. Hassig, «Rejection».

5. William Arens, *The Man-Eating Myth: Anthropology and Anthropophagy* (Nueva York, 1979).

6. Raymond Schwab, *The Oriental Renaissance* (1950: trad. ing. Nueva York, 1984); Edward Said, *Orientalism* (1978: 2ª ed. Londres, 1995).

7. Said, *Orientalism*, pp. 3, 52.

8. Said, *Orientalism*, p. 26; Donald A. Rosenthal, *Orientalism: The Near East in French Painting 1800-80* (Rochester, NY, 1982); John M. MacKenzie, *Orientalism: History, Theory and the Arts* (Manchester, 1995).

9. Compárese Alain Grosrichard, *Structure du serail: La fiction du despotisme asiatique dans l'occident classique* (París, 1979), y Ruth B. Yeazell, *Harems of the Mind: Passages of Western Art and Literature* (New Haven, 2000).

10. Sarah Graham-Brown, *Images of Women: Photography of the Middle East, 1860-1950* (Londres, 1988).

11. Smith, *European Vision*, pp. 108-114; Rosenthal, *Orientalism*.

12. Yeazell, *Harems*, pp. 25-28.

13. Teresa Carbone y Patricia Hills, eds., *Eastman Johnson: Painting America* (Nueva York, 1999), 121-127.

14. James Carrier, ed., *Occidentalism* (Oxford, 1995).

15. L. Perry Curtis Jr, *Apes and Angels: The Irishman in Victorian Caricature* (Newton Abbot, 1971).

16. Jane P. Davidson, *David Teniers the Younger* (Londres, 1980).

17. Joshua Trachtenberg, *The Devild and the Jews: The Medieval Conception of the Jew and its Relation to Modern Antisemitism* (Nueva York, 1943), p. 67; Sander L. Gilman, *The Jew's Body* (Nueva York, 1991); Ruth Mellinkoff, *Outcasts: Signs of Otherness in Northern European Art of the Later Middle Ages* (Berkeley, 1993); Hassig, «Rejection».

18. Annie Duprat, «La dégradation de l'image royale dans la caricature révolutionnaire», en Michel Vovelle, ed., *Images de la Révolution Française* (París, 1988), pp. 167-175; C. M. Armstrong, «Edgar Degas and the Representation of the Female Body», en S. R. Suleiman, ed., *The Female Body in Western Culture* (Nueva York, 1986); Hollis Clayson, *Painted Love: Prostitution in French Art of the Impressionist Era* (New Haven, 1991).

19. Jane P. Davidson, *The Witch in Northern European Art* (Londres, 1987); cf. Linda C. Hults, «Baldung and the Witches of Freiburg: The Evidence of Images», *Journal of Inter-Disciplinary History*, XVIII (1987-1988), pp. 249-276; y Charles Zika, «Cannibalism and Witchcraft in Early Modern Europe: Reading the Visual Evidence», *History Workshop Journal*, XLIV (1997), pp. 77-106.

20. Hassig, «Rejection», p. 33.

21. Michael Camille, *Mirror in Parchment: The Luttrell Psalter and the Making of Medieval England* (Londres, 1988), p. 210; Mellinkoff, *Outcasts*, p. 231.

22. Svetlana Alpers, «Realism as a comic mode: Low-life painting seen through Bredero's eyes», *Simiolus*, VIII (1975-1976), pp. 115-139; Hessel Miedema, «Realism and Comic Mode», *Simiolus*, IX (1977), pp. 205-219; Margaret Sullivan, *Brueghel's Peasants* (Cambridge, 1994).

23. Peter C. Sutton, *Pieter de Hooch* (Oxford, 1980), p. 42.

24. Richard R. Brettell y Caroline B. Brettell, *Painters and Peasants in the Nineteenth Century* (Ginebra, 1983).

25. Sander L. Gilman, *Health and Illness: Images of Difference* (Londres, 1995).

26. J. R. Ryan, *Picturing Empire* (Londres, 1997), p. 146.

27. Mellinkoff, *Outcasts*, p. LI.

VIII. Relatos visuales

1. William A. Coupe, *The German Illustrated Broadsheet in the Seventeenth Century* (2 vols., Baden-Baden, 1966).

2. Irma B. Jaffé, *John Trumbull: Patriot-Artist of the American Revolution* (Boston, 1975), p. 89.

3. Alison Kettering, «Gerard ter Borch's 'Beschwörung der Ratifikation des Friedens von Münster' als Historiebild», en Klaus Bussmann y Heinz Schilling, eds., *1648: Krieg und Frieden in Europa* (Múnich, 1998), pp. 605-614.

4. Erwin Panofsky, «Style and Medium in the Moving Pictures», *Transition* (1937), pp. 121-133; Arnold Hauser, *The Social History of Art* (2 vols., Londres, 1951), cuyo último capítulo está dedicado a «la época del cine»; Otto Pächt, *The Rise of Pictorial Narrative in Twelfth-Century England* (Oxford, 1962).

5. A. H. M. Jones, «Numismatics and History», *Essays in Roman Coinage Presented to Harold Mattingly* (Oxford, 1956), pp. 13-33.

6. Peter Burke, *The Fabrication of Louis XIV* (New Haven, 1992), pp. 4-5.

7. David Kunzle, *The Early Comic Strip* (Berkeley, 1973); James A. Leith, *The Idea of Art as Propaganda in France, 1750-1799* (Toronto, 1965); ídem, «Ephemera: Civic Education through Images», en Robert Darnton y Daniel Roche, eds., *Revolution in Print* (Berkeley y Los Ángeles, 1989), pp. 270-289; Timothy J. Clark, *Image of the People: Gustave Courbet and the 1848 Revolution* (Londres, 1973).

8. Rolf Reichardt, «Prints: Images of the Bastille», en Darnton y Roche, *Revolution*, pp. 223-251; cf. Hans-Jürgen Lüsebrink y Rolf Reichardt, *Die «Bastille»: Zur Symbolik von Herrschaft und Freiheit* (Frankfurt, 1990).

9. John R. Hale, *Artists and Warfare in the Renaissance* (New Haven, 1990), p. 137; Peter Paret, *Imagined Battles: Reflections of War in European Art* (Chapell Hill, 1997), pp. 5, 22; la cita de Baudelaire aparece en p. 81.

10. Arnold von Salis, *Antike und Renaissance* (Zürich, 1947), pp. 75-88; Hale, *Artists*, p. 191.

11. Christopher Prendergast, *Napoleon and History Painting* (Oxford, 1997).

12. Matthew P. Lalumia, *Realism and Politics in Victorian Art of the Crimean War* (Epping, 1984), pp. 22, 35; Paret, *Battles*, p. 41.

13. Bernard Comment, *The Panorama* (1993: trad. ing. Londres, 1999).

14. Michael Marrinan, *Painting Politics for Louis Philippe* (New Haven y Londres, 1988), p. 187.

15. Alan Trachtenberg, *Reading American Photographs: Images as History, Matthew Brady to Walker Evans* (Nueva York, 1989), p. 72.

16. Lalumia, *Realism*, exagera la importancia de la Guerra de Crimea en esa innovación, pp. 54-55, 69, 107.

17. Charles C. Oman, «Early Military Pictures», *Archaeological Journal*, XCV (1938), pp. 337-354, en p. 347; Olle Cederlöf, «The Battle Painting as a Historical Source», *Revue Internationale d'Histoire Militaire*, XXVI (1967), pp. 119-144.

18. Fritz Saxl, «A Battle Scene without a Hero», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, III (1939-11940), pp. 70-87; Stephen Crane citado en C. Walcutt, *American Naturalism* (Londres, 1956), p. 89.

19. Lalumia, *Realism*, pp. 67, 71.

20. Caroline Brothers, *War and Photography: A Cultural History* (Londres, 1997), pp. 178-185.

21. Kunzle, *Comic Strip*; Sydney Anglo, «A Rhetoric of Hate», en Keith Cameron, ed., *Montaigne and his Age* (Exeter, 1981), pp. 1-13.

22. Hendrik J. Horn, *Jan Cornelisz Vermeyen: Painter of Charles V and his Conquest of Tunis* (2 vols., Dornspijk, 1989); Burke, *Fabrication*, p. 97.

23. Sydney Anglo, ed., *The Great Tournament Roll of Westminster* (Oxford, 1968), especialmente pp. 75-79; Jean Jacquot, ed., *Fêtes et Cérémonies au temps de Charles Quint* (París, 1960).

24. C. H. Gibbs-Smith, «The Death of Harold», *History Today* (1960), pp. 188-191; cf. Suzanne Lewis, *The Rhetoric of Power in the Bayeux Tapestry* (Cambridge, 1999), pp. 127-128; Frank Stenton, «The Historical Background», en F. Stenton, ed., *The Bayeux Tapestry: A Comprehensive Survey* (Londres, 1957), pp. 9-24; Pächt, *Narrative*, p. 9.

25. Christoph Strupp, *Johan Huizinga: Geschichtswissenschaft als Kulturgeschichte* (Göttingen, 1999), p. 249.

26. Christopher H. Roads, «Film as Historical Evidence», *Journal of the Society of Archivists*, III (1965-1969), pp. 183-191, en p. 187; Anthony Aldgate, *Cinema and History: British Newsreels and the Spanish Civil War* (Londres, 1979), especialmente pp. 1-16; Jay Ruby, *Picturing Culture: Explorations of Film and Anthropology* (Chicago, 2000), p. 97.

27. Ruby, *Picturing Culture*, pp. 97-100; William Hughes, «The Evaluation of Film as Evidence», en Paul Smith, ed., *The Historian and Film* (Londres, 1976), pp. 49-79; Nicholas Pronay, «The Newsreels: The Illusion of Actuality», en Smith, *Historian and Film*, pp. 95-119; Paret, *Battles*, p. 84.

IX. De testigo a historiador

1. Peter Paret, *Imagined Battles: Reflections of War in European Art* (Chapell Hill, 1997), p. 65.

2. Paret, *Battles*, p. 85; Bernard Comment, *The Panorama* (1993: trad. ing. Londres, 1999), pp. 232-240.

3. Francis Haskell, «The Manufacture of the Past in Nineteenth-Century Painting», *Past and Present*, LIII (1971), pp. 109-120, en pp. 111-112.

4. Edward D. H. Johnson, *Paintings of the British Social Scene from Hogarth to Sickert* (Londres, 1986), p. 152.

5. H. D. Gower, L. Stanley Jast y W. W. Topley, *The Camera as Historian* (Londres, 1916).

6. David Herlihy, «Am I a Camera?», *American Historical Review*, XCIII (1988), pp. 1186-1192; Robert A. Rosenstone, «History in Images/History in Words» (1988: reimpr. en Rosenstone, *Visions of the Past*, Cambridge, MA, 1995), pp. 19-44; Hayden V. White, «Historiography and Historiophoty», *American Historical Review*, XCIII (1988), pp. 1193-1199.

7. Cf. Michael Rogin, «'The Sword Became a Flashing Vision': D. W. Griffith's *The Birth of a Nation*», *Representations*, IX (1985), pp. 150-195.

8. Anthony Aldgate, *Cinema and History: British Newsreels and the Spanish Civil War* (Londres, 1979); John Grenville, «The Historian as Film-Maker», en Paul Smith, ed., *The Historian and Film* (Londres, 1976), pp. 132-141.

9. White, «Historiography».

10. Herlihy, «Camera»; Rosenstone, «History»; White, «Historiography»; Bertram Wyatt-Brown y Lawrence H. Suid, *Journal of American History*, LXXXV (1998), pp. 1174-1176 (*Amistad*) y 1185-1186 (*Ryan*). Respecto a *Amistad*, cf. Natalie Z. Davis, *Slaves on Screen: Film and Historical Vision* (Toronto, 2000), pp. 69-93.

11. John C. Tibbetts, «Kevin Brownslow's Historical Films», *Historical Journal of Film, Radio and TV*, XX (2000), pp. 227-251.

12. David Desser, *The samurai Films of Akira Kurosawa* (Ann Arbor, 1983); Stephen Prince, *The Warrior's Camera: The Cinema of Akira Kurosawa* (Princeton, 1991), pp. 200-249, especialmente pp. 202-205.

13. Stephen Bann, «Historical Narrative and the Cinematic Image», *History & Theory Beiheft*, XXVI (1987), p. 47-67, en p. 67.

14. Siegrfied Kracauer, *History: The Last Things before the Last* (Nueva York, 1969).

15. Cf. Peter Brunette, *Roberto Rossellini* (Nueva York, 1987), pp. 281-289; Peter Bondanella, *The Films of Roberto Rossellini* (Cambridge, 1993), pp. 125-137.

16. Natalie Z. Davis, «Who Owns History?», en Ann Ollila, ed., *Historical Perspectives on Memory* (Helsinki, 1999), pp. 19-34, en p. 29; Natalie Z. Davis, *The Return of Martin Guerre* (Cambridge, MA, 1983), p. viii.

17. John J. Michalczyk, *The Italian Political Film-Makers* (Londres, 1986), pp. 190-199; Davis, *Slaves*, pp. 43-44.

18. Timothy Garton Ash, «The Life of Death» (1985: reimpr. en Timoty Garton Ash, *The Uses of Adversity*: 2ª ed. Harmondsworth, 1999), pp. 109-129.

19. Ian C. Jarvie, «*Rashomon*: Is Truth Relative?», en I. C. Jarvie, *Philosophy of the Film* (Londres, 1987), pp. 295-307; K. G. Heider, «The Rashomon Effect», *American Anthropologist*, XC (1988), pp. 75-81; Jay Ruby, *Picturing Culture: Explorations of Film and Anthropology* (Chicago, 2000), pp. 125-129.

X. ¿Más allá de la iconografía?

1. Brendan Cassidy, ed., *Iconography at the Cross-Roads* (Princeton, 1993).

2. Carlo Ginzburg, «Clues: Roots of an Evidential Paradigm» (1978: reimpr. en Carlo Ginzburg, *Myths, Emblems, Clues* (Londres, 1990), pp. 96-125.

3. Louis Marin, *Études sémiologiques* (París, 1971), pp. 36-37.

4. Eddy de Jongh, «Erotica in vogelperspectief», *Simiolus*, III (1968), pp. 22-72.

5. Walter Abell, *The Collective Dream in Art* (Cambridge, MA, 1957).

6. Claude Lévi-Strauss, «Split Representation in the Art of Asia and America», *Structural Anthropology* (1958: trad. ing. Nueva York, 1963), pp. 245-268; Roland Barthes, *Mythologies* (1957: trad. ing. Londres, 1972), pp. 116, 119; a propósito de esta imagen, cf. Steve Baker, «The Hell of Connotation», *Word and Image*, I (1985), pp. 164-175.

7. Meyer Shapiro, «On Some Problems in the Semiotics of Visual Art», *Semiotica*, I (1969), pp. 223-242.

8. Barthes, *Mythologies*; Judith Williamson, *Decoding Advertisements: Ideology and Meaning in Advertising* (Londres, 1978); Peter Burke, *The Fabrication of Louis XIV* (New Haven, 1992), p. 15.

9. Umberto Eco, *La struttura assente: Introduzione alla ricerca semiologica* (Milán, 1968), pp. 174-177.

10. Michel Foucault, *The Order of Things* (1966: trad. ing. Londres, 1970), pp. 3-16; cf. Svetlana Alpers, «Interpretation without Representation», *Representations*, I (1983), pp. 30-42.

11. Wolfgang Kemp, «Death at Work: A Case Study on Constitutive Blanks in Nineteenth-Century Painting», *Representations*, X (1985), pp. 102-123.

12. Clifford Geertz, *Local Knowledge* (Nueva York, 1983), p. 120.

13. Bernadette Bucher, *Icon and Conquest: A Structural Analysis of the Illustrations of the Bry's Great Voyages* (1977: trad. ing. Chicago, 1981), pp. xiii-xvi; Claude Lévi-Strauss, *Structural Anthropology*, II (1973: trad. ing. Londres, 1977), p. 276; Barthes, *Mythologies*, pp. 15-25; Clifford Geertz, «Deep Play», en su obra *The Interpretation of Cultures* (Nueva York, 1973), pp. 412-453.

14. Peter Wagner, *Reading Iconotexts: From Swift to the French Revolution* (Londres, 1995).

15. Sydney Anglo, *Spectacle, Pageantry and Early Tudor Policy* (Oxford y Londres, 1969), p. 81.

XI. La historia cultural de las imágenes

1. Griselda Pollock, «What's Wrong with Images of Women?», reimpreso en Rozsika Parker y Griselda Pollock, eds., *Framing Feminism* (Londres, 1977), pp. 132-138; ídem, *Vision and Difference* (Londres, 1988); ídem, «What Difference does feminism make to art history?», en Richard Kendall y Griselda Pollock, eds., *Dealing with Degas* (Londres, 1992), pp. 22-39; Linda Nochlin, «Women, Art and Power», en Norman Bryson, Michael Holly y Keith Moxey, eds., *Visual Theory* (Cambridge, 1991), pp. 13-46; ídem, *Representing Women* (Londres, 1999).

2. David Freedberg, *The Power of Images* (Chicago, 1989); Michael Fried, *Absorbtion and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot* (Berkeley y Los Ángeles, 1980); Wolfgang Kemp, «Death at Work: A Case Study on Constitutive Blanks in Nineteenth-Century Painting», *Representations*, X (1985).

3. Michael Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy* (Oxford, 1972); ídem, *Lime-wood Sculptors in Renaissance Germany* (New Haven, 1980).

4. John Bargrave, *Pope Alexander VII and the College of Cardinals*, ed. James C. Robertson (Londres, 1862), pp. 8, 41; cf. Stephen Bann, *Under the Sign: John Bargrave as Collector, Traveler and Witness* (Ann Arbor, 1994), especialmente pp. 106, 115-116.

5. Gwyn A. Williams, *Goya and the Impossible Revolution* (Londres, 1976), p. 5; Maurice Agulhon, *Marianne into Battle: Republican Imagery and Symbolism in France, 1789-1880* (1979: trad. ing. Cambridge, 1981), pp. 38-61.

6. Peter Noble, *The Negro in Films* (Londres, 1948).

7. Enriqueta Harris, «Velázquez's Portrait of Prince Baltasar Carlos in the Riding School», *Burlington Magazine*, CXVIII (1976), pp. 266-275; John H. Elliott, *The Count-Duke of Olivares* (New Haven, 1986), p. 676; Anita Brookner, *David* (Londres, 1980), p. 153.

8. David Freedberg, *The Power of Images* (Chicago, 1989), pp. 378-428; Dario Gamboni, *The Destruction of Art: Iconoclasm and Vandalism since the French Revolution* (Londres, 1997).

9. James E. Young, «The Counter-Monument: Memory against Itself in Germany Today», en William J. T. Mitchell, ed., *Art and the Public Sphere* (Chicago, 1992), pp. 49-78.

10. Peter Wagner, *Reading Iconotexts: From Swift to the French Revolution* (Londres, 1995); Maren Stange, *Symbols of Social Life: Social Documentary Photography in America, 1890-1950* (Cambridge, 1989), pp. 44, 117-118; Peter Burke, *The Fabrication of Louis XIV* (New Haven, 1992), pp. 97-98, 102.

11. Bann, *Under the Sign*, p. 122.

12. Peter Paret, *Imagined Battles: Reflections of War in European Art* (Chapell Hill, 1997), p. 14.

13. Cf. Francis Haskell, «Visual Sources and *The Embarrassment of Riches*», *Past and Present*, CXX (1988), 216-226.

14. Robert M. Levine, *Images of History: 19th and Early 20th-Century Latin American Photographs as Documents* (Durham, NC, 1989), pp. 75-146, que estudia los problemas metodológicos en forma de respuestas a un cuestionario.

15. Paul Zanker, *Augustus and the Power of Images* (1987: trad. ing. Ann Arbor, 1988); Michel Vovelle y Gaby Vovelle, *Visions de la mort et de l'au-delà en Provence* (París, 1970); Michel Vovelle, ed., *Iconographie et histoire des mentalités* (Aix, 1979).

BIBLIOGRAFÍA SELECTA

Abell, Walter, *The Collective Dream in Art* (Cambridge, MA, 1957).

Ades, Dawn, *et alii.*, eds, *Art and Power* (Londres, 1996).

Agulhon, Maurice, *Marianne into Battle: Republican Imagery and Symbolism in France, 1789-1880* (1979: trad. ing. Cambridge, 1981).

Aldgate, Anthony, «British Newsreels and the Spanish Civil War», en *History*, LVIII (1976), pp. 60-63.

—, *Cinema and History British Newsreels and the Spanish Civil War* (Londres, 1979).

Alexandre-Bidon, Danièle, «Images et objets de faire croire», en *Annales, Histoire, Sciences Sociales*, LIII (1998), pp. 1155-1190.

Alpers, Svetlana, *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century* (Chicago, 1983), (trad. esp. *El arte de describir*, Madrid, Hermann Blume ed., 1987).

—, «Interpretation without Representation», en *Representations*, I (1983), pp. 30-42.

—, «Realism as a comic mode: Low-life painting seen through Bredero's eyes», en *Simiolus*, VIII (1975-1976), pp. 115-139.

Anderson, Patricia, *The Printed Image and the Transformation of Popular Culture, 1790-1860* (Oxford, 1991).

Ariés, Philippe, *Centuries of Childhood* (1960: trad. ing. Londres, 1965).

—, *The Hour of Our Death* (1977: trad. ing. Londres, 1981).

—, *Un historien de Dimanche* (París, 1980).

—, *Images of Man and Death* (1983: trad. ing. Cambridge, MA, 1985).

Armstrong, C.M., «Edgar Degas and the Representation of the Female Body», en *The Female Body in Western Culture*, ed. S.R. Suleiman (Nueva York, 1986).

Atherton, Herbert M., *Political Prints in the Age of Hogarth: A Study of the Ideographic Representation of Politics* (Oxford, 1974).

Baker, Steve, «The Hell of Connotation», en *Word and Image*, 1 (1985), pp. 164-175.

Bann, Stephen, «Face-to-Face with History», en *New Literary History*, XXIX (1998), pp. 235-246.

—, «Historical Narrative and the Cinematic Image», en *History & Theory Beiheft*, XXVI (1987), pp. 47-67.

Barnouw, Dagmar, *Critical Realism: History, Photography and the Work of Siegfried Kracauer* (Baltimore, 1994).

Barnouw, Erik, *Documentary: A History of the Non-Fiction Film* (Nueva York, 1974), (trad. esp. *El documental: historia y estilos*, Barcelona, Gedisa, 1996).

Barrell, John, *The Dark Side of the Landscape* (Cambridge, 1980).
Barthes, Roland, *Camera Lucida* (1980: trad. ing. Londres, 1981), (trad. esp. *La cámara lúcida: nota sobre la fotografía*, Barcelona, Paidós Ibérica, 1995).
—, *Image, Music, Text*, ed. Stephen Heath (Nueva York, 1977), pp. 32-51.
—, *Mythologies* (1957: trad. ing. Londres, 1972), (trad. esp. *Mitologías*, México, Siglo XXI, 1983).
—, «The Reality Effect» (1968: trad. ing. en Barthes, *The Rustle of Language*, Oxford, 1986), pp. 141-148, (trad. esp. *El susurro del lenguaje: más allá de la palabra y la escritura*, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 1994), pp. 179-187.
Baxandall, Michael, *Limewood Sculptors in Renaissance Germany* (New Haven, 1980).
—, *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy* (Oxford, 1972), (trad. esp. *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento*, Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 1978, reimpreso en 2000).
Belting, Hans, *Likeness and Presence* (1990: trad. ing. Londres, 1994).
Benjamin, Walter, «The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction» (1936: trad. ing. en *Illuminations*, Londres, 1968), pp. 219-244, (trad. esp. en *Discursos interrumpidos I*, Taurus, Madrid, 1973) pp. 15-57.
Berggren, Lars, y Lennart Sjöstedt, *L'ombra dei grandi: Monumenti e politica monumentale a Roma (1870-1895)* (Roma, 1996).
Bermingham, Ann, *Landscape and Ideology: The English Rustic Tradition 1740-1860* (Londres, 1986).
Bialostocki, Jan, «The Image of the Defeated Leader in Romantic Art» (1983: reimpreso en Bialostocki, *The Message of Images*, Viena, 1988), pp. 219-233.
Binski, Paul, *Medieval Death: Ritual and Representation* (Londres, 1996).
Blunt, Antony, *Poussin* (2 vols., Londres, 1967).
Boime, Albert, *The Unveiling of the National Icons* (Cambridge, 1994).
Bondanella, Peter, *The Films of Roberto Rossellini* (Cambridge, 1993).
Borchert, James, *Alley Life in Washington: Family, Community, Religion and Folklife in an American City* (Urbana, 1980).
—, «Historical Photo-Analysis: A Research Method», en *Historical Methods*, XV (1982), pp. 35-44.
Bredekamp, Horst, *Florentiner Fussball: Renaissance der Spiele* (Frankfurt, 1993).
Brettell, Richard R. y Caroline B. Brettell, *Painters and Peasants in the Nineteenth Century* (Ginebra, 1983).
Brilliant, Richard, «The Bayeux Tapestry», en *Word and Image*, VII (1991), pp. 98-126.
—, *Portraiture* (Londres, 1991).
—, *Visual Narratives: Storytelling in Etruscan and Roman Art* (Ithaca, 1983).
Brothers, Caroline, *War and Photography: A Cultural History* (Londres, 1997).
Brown, Patricia F., *Venetian Narrative Painting in the Age of Carpaccio* (New Haven, 1988).

Brubaker, Leslie, «The Sacred Image», en *The Sacred Image. East and West*, eds. Robert Ousterhout y L. Brubaker (Urbana y Chicago, 1995), pp. 1-24.
Brunette, Peter, *Roberto Rossellini* (Nueva York, 1987).
Bryson, Norman, *Vision and Painting: The Logic of the Gaze* (Londres, 1983), (trad. esp. *Visión y pintura: la lógica de la mirada*, Madrid, Alianza Editorial, 1991).
Bucher, Bernadette, *Icon and Conquest: A Structural Analysis of the Illustrations of the Bry's Great Voyages* (1977: trad. ing. Chicago, 1981).
Burke, Peter, *The Fabrication of Louis XIV* (New Haven, 1992), (trad. esp. *La fabricación de Luis XIV*, Madrid, Nerea, 1995).
Cameron, Averil, «The Language of Images: The Rise of Icons and Christian Representation», en *The Church and the Arts*, ed. Diana Wood (Oxford, 1992), pp. 1-42.
Camille, Michael, *Mirror in Parchment: The Luttrell Psalter and the Making of Medieval England* (Londres, 1998).
—, «The Très Riches Heures: An Illuminated Manuscript in the Age of Mechanical Reproduction», en *Critical Inquiry*, XVII (1990-1991), pp. 72-107.
Carteras, S.P., *Images of Victorian Woomanhood in English Art* (Londres, 1987).
Cassidy, Brendan, ed., *Iconography at the Cross-Roads* (Princeton, 1993).
Cederlöf, Olle, «The Battle Painting as a Historical Source», en *Revue Internationale d'Histoire Militaire*, XXVI (1967), pp. 119-144.
Christin, Olivier, *Une révolution symbolique: L'iconoclasme huguénot et la reconstruction catholique*, (París, 1991).
Clark, Timothy J., *The Absolute Bourgeois: Art and Politics in France, 1848-1851* (Londres, 1973).
—, *Image of the People: Gustave Courbet and the 1848 Revolution* (Londres, 1973).
—, *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and his Followers* (New Haven, 1985).
Clark, Toby, *Art and Propaganda in the 20th-Century: The Political Image in the Age of Mass Culture* (Londres, 1977), (trad. esp. *Arte y propaganda en el siglo XX: la imagen política en la era de la cultura de masas*, Madrid, Akal, 2000).
Clayson, Hollis, *Painted Love: Prostitution in French Art of the Impressionist Era* (New Haven, 1991).
Collinson, Patrick, *From Iconoclasm to Iconophobia: The Cultural Impact of the Second Reformation* (Reading, 1986).
Comment, Bernard, *The Panorama* (1993: trad. ing. Londres, 1999).
Cosgrove, Denis, y Stephen Daniels, eds., *The Iconography of Landscape* (Cambridge, 1988).
Coupe, William A., *The German Illustrated Broadsheet in the Seventeenth Century* (2 vols., Baden-Baden, 1966).
Cousin, Bernard, *Le miracle et le quotidien: Les ex-voto provençaux, images d'une société* (Aix, 1983).

Curtis, L. Perry Jr, *Apes and Angels: The Irishman in Victorian Caricature* (Newton Abbot, 1971).
Davidson, Jane P., *David Teniers the Younger* (Londres, 1980).
—, *The Witch in Northern European Art* (Londres, 1987).
Davis, Natalie Z., *Siaves on Screen: Film and Historical Vision* (Toronto, 2000).
Desser, David, *The Samurai Films of Akira Kurosawa* (Ann Arbor, 1983).
Dillenberger, John, *Images and Relics: Theological Perception and Visual Images in Sixteenth-Century Europe* (Nueva York, 1999).
Dowd, D.L., *Pageant-Master of the Republic: Jacques-Louis David and the French Revolution* (Lincoln, NE, 1948).
Duffy, Eamon, *The Stripping of the Altars* (New Haven, 1992).
Durantini, Mary Frances, *The Child in Seventeenth-Century Dutch Painting* (Ann Arbor, 1983).
Eco, Umberto, *La struttura assente: Introduzione alla ricerca semiologica* (Milán, 1968), (trad. esp. *La estructura ausente*, Barcelona, Lumen, 1978, reimpresión en 1994).
Edgerton, Samuel Y., *Pictures and Punishment: Art and Criminal Prosecution during the Florentine Renaissance* (Ithaca, 1985).
Elsner, Jas, *Art and the Roman Viewer* (Cambridge, 1995).
—, *Imperial Rome and Christian Triumph: The Art of the Roman Empire, AD 100-450* (Oxford, 1998).
Etlin, R., ed., *Nationalism in the Visual Arts* (Londres, 1991).
Ferro, Marc, *Cinema and History* (trad. ing. Londres, 1988), (trad. esp. *Cine e historia*, Barcelona, Ariel, 1995).
Forsyth, Ilene H., «Children in Early Medieval Art: Ninth through Twelfth Centuries», en *Journal of Psychohistory*, IV (1976), pp. 31-70.
Foucault, Michel, *The Order of Things* (1966: trad. ing. Londres, 1970), (trad. esp. *Las palabras y las cosas, una arqueología de las ciencias humánas*, Madrid, Siglo XXI España, 1999).
Fox, Celina, «The Development of Social Reportage in English Periodical Illustration during the 1840s and Early 1850s», en *Past and Present*, LXXIV (1977), pp. 90-111.
Franits, Wayne, ed., *Looking at Seventeenth-Century Dutch Art: Realism reconsidered* (Cambridge, 1997).
—, *Paragons of Virtue* (Cambridge, 1993).
Freedberg, David, *The Power of Images* (Chicago, 1989), (trad. esp. *El poder de las imágenes: estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*, Madrid, Cátedra, 1992).
Fried, Michael, *Absorbtion and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot* (Berkeley y Los Ángeles, 1980).
Friedman, John B., *The Monstrous Races in Medieval Art and Thought* (Cambridge, MA, 1981).
Gamboni, Dario, *The Destruction of Art: Iconoclasm and Vandalism since the French Revolution* (Londres, 1997).

Garton Ash, Timothy, «The Life of Death» (1985: reimpreso en Timothy Garton Ash, *The Uses of Adversity*; 2ª ed. Harmondsworth, 1999), pp. 109-129, (trad. esp. *Los frutos de la adversidad*, Barcelona, Planeta, 1992).
Gaskell, Ivan, «Tobacco, Social Deviance and Dutch Art in the Seventeenth Century» (1987: reimpreso en *Franits*, 1997), pp. 68-77.
—, «Visual History», en *New Perspectives on Historical Writing*, ed. Peter Burke (1991: 2ª ed., Cambridge, 2000), pp. 187-217.
George, M. Dorothy, *English Political Caricature: A Study of Opinion and Propaganda* (2 vols., Oxford, 1959).
Gilman, Sander L., *Health and Illness: Images of Difference* (Londres, 1995).
—, *The Jew's Body* (Nueva York, 1991).
Ginzburg, Carlo, «Clues: Roots of an Evidential Paradigm» (1978: reimpreso en C. Ginzburg, *Myths, Emblems, Clues* [Londres, 1990]), pp. 96-125, (trad. esp. *Mitos, emblemas e indicios: morfología e historia*, Barcelona, Gedisa, 1994), pp. 138-175.
Goffman, Erving, *Gender Advertisements* (Londres, 1976).
Golomstock, Igor, *Totalitarian Art: In the Soviet Union, the Third Reich, Fascist Italy and the People's Republic of China* (Londres, 1990).
Gombrich, Ernst H., «Aims and Limits of Iconology», en *Symbolic Images* (Londres, 1972), pp. 1-25, (trad. esp. *Imágenes simbólicas*, Madrid, Debate, 2001), p. 1-25.
—, *The Image and the Eye* (Londres, 1982), (trad. esp. *La imagen y el ojo : nuevos estudios sobre psicología de la representación pictórica*, Madrid, Alianza Editorial, 1993).
—, «Personification», en *Classical Influences on European Culture*, ed. Robert R. Bolgar (Cambridge, 1971), pp. 247-257.
—, *In Search of Cultural History* (Oxford, 1969), (trad. esp. *Tras la historia de la cultura*, Barcelona, Ariel, 1977).
—, «The Social History of Art» (1953: reimpreso en E. Gombrich, *Meditations on a Hobby Horse* [Londres, 1963]), pp. 86-94, (trad. esp. *Meditaciones sobre un caballo de juguete y otros ensayos sobre la teoría del arte*, Madrid, Debate, 1998).
Grabar, André, *Christian Iconography: A Study of its Origins* (Princeton, 1968), (trad. esp. *Las vías de la creación en la iconografía cristiana*, Madrid, Alianza Editorial, 1994).
Graham-Brown, Sarah, *Images of Women: Photography of the Middle East, 1860-1950* (Londres, 1988).
—, *Palestinians and their Society, 1880-1946: A Photographic Essay* (Londres, 1980).
Grenville, John, «The Historian as Film-Maker», en *The Historian and Film*, ed. Paul Smith (Londres, 1976), pp. 132-141.
Grew, Raymond, «Picturing the People», en *Art and History: Images and Their Meanings*, eds. Robert I. Rotberg y Theodore K. Rabb (Cambridge, 1988), pp. 203-231.
Gruzinski, Serge, *La guerre des images* (París, 1990), (trad. esp. *La guerra de las imágenes*, México, Fondo de Cultura Económica, 1994).

Gudlaugsson, S.J., *De comedianten bij Jan Steen en zijn Tijdgenooten* (La Haya, 1945).
Hale, John R., *Artists and Warfare in the Renaissance* (New Haven, 1990).
Harley, J.B., «Deconstructing the Map» (1989: reimpreso en *Writing Worlds*, ed. T.J. Barnes y James Duncan [Londres, 1992]), pp. 231-247.
Harris, Enriqueta, «Velázquez's Portrait of Prince Baltasar Carlos in the Riding School», en *Burlington Magazine*, CXVIII (1976), pp. 266-275.
Haskell, Francis, *History and its Images* (New Haven, 1993), (trad. esp. *La historia y sus imágenes: el arte y la interpretación del pasado*, Madrid, Alianza Editorial, 1994).
—, «The Manufacture of the Past in Nineteenth-Century Painting», en *Past and Present*, LIII (1971), pp. 109-120.
Hassig, Debra, «The Iconography of Rejection: Jews and Other Monstrous Races», en *Image and Belief*, ed. Colum Hourihane (Princeton, 1999), pp. 25-37.
Hauser, Arnold, *The Social History of Art* (2 vols., Londres, 1951), (trad. esp. *Historia social de la literatura y el arte*, Barcelona, Guadarrama, 1978).
Held, Juna, *Monument und Volk: Vorrevolutionäre Wahrnehmung in Bildern des ausgehenden Ancien Regime* (Colonia y Viena, 1990).
Herbert, Robert L., *Impressionism: Art, Leisure and Parisian Society* (New Haven, 1988), (trad. esp. *El Impresionismo: arte, ocio y sociedad*, Madrid, Alianza, 1989).
Herding, Klaus, y Rolf Reichardt, eds., *Die Bildpublizistik der Französischen Revolution* (Frankfurt, 1989).
Herlihy, David, «Am I a Camera?», en *American Historical Review*, XCIII (1988), pp. 1186-1192.
Higonnet, Anne, *Berthe Morisot's Images of Wormen* (Cambridge, MA, 1992).
—, *Pictures of Innocence: The history and crisis of ideal childhood* (Londres, 1998).
Hirsch, Julia, *Family Photographs: Content, Meaning and Effect* (Nueva York, 1981).
Holliday, Peter J., ed., *Narrative and Event in Ancient Art* (Cambridge, 1993).
Honig, Elizabeth A., «The Space of Gender in Seventeenth-Century Dutch Painting», en Franits, pp. 187-201.
Honour, Hugh, *The First Golden Land: European Irnages of America* (Londres, 1975).
Hope, Charles, «Artists, Patrons and Advisers in the Italian Renaissance», en *Patronage in the Renaissance*, ed. Guy F. Lytle y Stephen Orgel (Princeton, 1981), pp. 293-343.
Horn, Hendrik J., *Jan Cornelisz Vermeyen: Painter of Charles V and his Conquest of Tunis*, (2 vols., Doornspijk, 1989).
Hughes, Diane O., «Representing the Family», en *Art and History*, eds. Robert I. Rotberg y Theodore K. Rabb, (Cambridge, 1988), pp. 7-38.
Hughes, William, «The Evaluation of Film as Evidence», en *The Historian and Film*, ed. Paul Smith (Londres, 1976), pp. 49-79.

Huizinga, Johan, *The Autumn of the Middle Ages* (1919: Trad. ing. Chicago, 1996), (trad. esp. *El otoño de la Edad Media*, Madrid, Alianza Editorial, 2001).
Hults, Linda C., «Baldung and the Witches of Freiburg: The Evidence of Images», en *Journal of Inter-Disciplinary History*, XVIII (1987-1988), pp. 249-276.
Hurley, F.J., *Portrait of a Decade: Roy Stryker and the Development of Documentary Photography* (Londres, 1972).
Ivins, William M., Jr, *Prints and Visual Communication* (Cambridge, MA, 1953), (trad. esp. *Imagen impresa y conocimiento: análisis de la imagen prefotográfica*, Barcelona, Gustavo Gili, 1975).
Jaffé, Irma B., *John Trumbull: Patriot-Artist of the American Revolution* (Boston, 1975).
Jarvie, Jan C., «Seeing through Movies», en *Philosophy of Social Science*, VIII (1978).
Johns, Elizabeth, *American Genre Painting* (New Haven, 1991).
—, «The Farmer in the Works of William Sidney Mount», en *Art and History*, eds. Robert I. Rotberg y Theodore K. Rabb (Cambridge, 1988), pp. 257-282.
Johnson, Edward D.H., *Paintings of the British Social Scene from Hogarth to Sickert* (Londres, 1986).
Jongh, Eddy de, «Erotica in Vogelperspectief», en *Simiolus*, III (1968), pp. 22-72.
—, «The Iconological Approach to Seventeenth-Century Dutch Painting», en *The Golden Age of Dutch Painting in Historical Perspective*, ed. Franz Grijzenhout y Henk van Veen (1992: Trad. ing. Cambridge, 1999), pp. 200-223.
—, «Realism and Seeming Realism in Seventeenth-Century Dutch Painting»(1971: trad. ing. en Franits), pp. 21-56.
Jouve, Michel, «Naissance de la caricature politique moderne en Angleterre (1760-1800)», en *Le journalisme d'ancien régime*, ed. Pierre Rétat (París, 1981), pp. 167-182.
Kemp, Wolfgang, «Death at Work: A Case Study on Constitutive Blanks in Nineteenth-Century Painting», en *Representations*, X (1985), pp. 102-123.
Kern, Stephen, *Eyes of Love: The Gaze in English and French Paintings and Novels, 1804-1900* (Londres, 1996).
Kestner, Joseph, *Masculinities in Victorian Painting* (Aldershot, 1995).
Kinmonth, Claudia, «Irish Vernacular Furniture: Inventories and Illustrations in Interdisciplinary Methodology», en *Regional Furniture*, X (1996), pp. 1-26.
Klein, Robert, «Considérations sur les fondements de l'iconographie» (1963: reimpreso en *La Forme et l'intelligible*, París 1970), pp. 353-374, (trad. esp. *La forma y lo inteligible*, Madrid, Taurus, 1982).
Kracauer, Siegfried, «History of the German Film» (1942: reimpreso en su *Briefwechsel*, ed. V. Breidecker, Berlin, 1996), p. 18.

—, *History: The Last Things before the Last* (Nueva York, 1969).
Kunzle, David, *The Early Comic Strip* (Berkeley, CA, 1973).
Kuretsky, Susan D., *The Paintings of Jacob Ochtervelt* (Oxford, 1979).
Lalumia, Matthew P., *Realism and Politics in Victorian Art of the Crimean War* (Epping, 1984).
Landau, David y Peter Parshall, *The Renaissance Print 1470-1550* (New Haven, 1994).
Lane, Richard, *Masters of the Japanese Print* (Londres, 1962), (trad. esp. *Maestros de la estampa japonesa: su mundo y su obra*, México, Ed. Herrero, 1962).
Lawrence, Cynthia, *Gerrit Berckheyde* (Doornspijk, 1991).
Leith, James A., «Ephemera: Civic Education through Images», en *Revolution in Print*, eds. Robert Darnton y Daniel Roche (Berkeley y Los Ángeles, 1989), pp. 270-289.
—, *The Idea of Art as Propaganda in France 1750-1799* (Toronto, 1965).
Levine, Robert M., *Images of History: 19th and Early 20th Century Latin-American Photographs as Documents* (Durham, NC, 1989).
Lévi-Strauss, Claude, «Split Representation in the Art of Asia and America», en *Structural Anthropology* (1958: trad. ing. Nueva York, 1963), pp. 245-268, (trad. esp. *Antropología estructural*, Barcelona, Paidós, 1995, reimp. 2000).
Lewis, Suzanne, *Reading Images: Narrative discourse and reception in 13th C. Illuminated Apocalypse* (Cambridge, 1995).
—, *The Rhetoric of Power in the Bayeux Tapestry* (Cambridge, 1999).
Link, Luther, *The Devil: A Mask without a Face* (Londres, 1995).
Lüsebrink, Hans-Jürgen, y Rolf Reichardt, *Die «Bastille»: Zur Symbolik von Herrschaft und Freiheit* (Frankfurt, 1990).
MacKenzie, John M., *Orientalism: History, Theory and the Arts* (Manchester, 1995).
Mâle, Émile, *L'art religieux de la fin du Moyen Age en France* (París, 1908).
—, *L'art religieux de la fin du seizième siècle: Étude sur l'iconographie aprés le concile de Trente* (París, 1932).
—, *The Gothic Image: Religious Art in France of the Thirteenth Century* (1902: trad. ing. Nueva York, 1913).
Marin, Louis, *Études sémiologiques* (París, 1971), (trad. esp. *Estudios semiológicos*, Madrid, Alberto Corazón, 1978).
Marrinan, Michael, *Painting Politics for Louis Philippe* (New Haven y Londres, 1988).
Mason, Peter, «Portrayal and Betrayal: The Colonial Gaze in Seventeenth-Century Brazil», en *Culture and History*, VI (1989), pp. 37-62.
Matless, David, *Landscape and Englishness* (Londres, 1998).
Meiss, Millard, *Painting in Florence and Siena after the Black Death* (Princeton, 1951), (trad. esp. *Pintura en Florencia y Siena después de la peste negra*, Madrid, Alianza, 1988).
Mellinkoff, Ruth, *Outcasts: Signs of Otherness in Northern European Art of the Later Middle Ages* (Berkeley, 1993).

Merback, Mitchell B., *The Thief, the Cross and the Wheel: Pain and the Spectacle of Punishment in Medieval and Renaissance Europe* (Londres, 1999).
Michalczyk, John J., *The Italian Political Film-Makers* (Londres, 1986).
Miles, Margaret R., *Image as Insight* (Boston, 1985).
Mitchell, William J. T., *Iconology* (Chicago, 1986).
—, ed., *Landscape and Power* (Chicago, 1994).
Mitter, Partha, *Much Maligned Monsters: History of European Reactions to Indian Art* (Oxford, 1977).
Monaco, James, *How to Read a Film* (Nueva York, 1977).
Newman, Edgar, «L'image de foule dans la révolution de 1830», en *Annales Historiques de la Révolution Française*, LII (1980), pp. 499-509.
Nochlin, Linda, *Representing Women* (Londres, 1999).
—, «Women, Art and Power», en *Visual Theory*, ed. Norman Bryson, Michael Holly y Keith Moxey (Cambridge, 1991), pp. 13-46.
Novak, Barbara, *Nature and Culture: American Landscape and Painting 1825-1875* (1980, ed. revisada Nueva York, 1995).
Pächt, Otto, *The Rise of Pictorial Narrative in Twelfth-Century England* (Oxford, 1962).
Panofsky, Erwin, *Early Netherlandish Painting* (2 vols., Cambridge, MA, 1953), (trad. esp. *Los primitivos flamencos*, Madrid, Cátedra, 1998).
—, *Gothic Architecture and Scholasticism* (1951: reimpresión Nueva York), (trad. esp. *Arquitectura gótica y pensamiento escolástico*, Madrid, La Piqueta, 1986).
—, *Studies in Iconology* (Nueva York, 1939), (trad. esp. *Estudios sobre iconología*, Madrid, Alianza, 2001).
—, «Style and Medium in the Moving Pictures», en *Transition* (1937), pp. 121-133.
Paret, Peter, *Art as History Episodes from 19th-Century Germany* (Princeton, 1988).
—, *Imagined Battles: Reflections of War in European Art* (Chapel Hill, 1997).
Pickering, Frederick P., *Literature and Art in the Middle Ages* (Londres, 1970).
Pollock, Griselda, *Vision and Difference* (Londres, 1988).
—, «What difference does feminism make to art history?», en *Dealing with Degas*, eds. Richard Kendall y Griselda Pollock (Londres, 1992), pp. 22-39.
—, «What's Wrong with Images of Women?», reimpreso en *Framing Feminism*, eds. Rozsika Parker y Griselda Pollock (Londres, 1977), pp. 132-138.
Pomian, Krzysztof, *Collectors and Curiosities* (1987: trad. ing. Cambridge 1990).
Porter, Roy, «Seeing the Past», en *Past and Present*, CXVIII (1988), pp. 186-205.
Prendergast, Christopher, *Napoleon and History Painting* (Oxford, 1997).
Prince, Stephen, *The Warrior's Camera: The Cinema of Akira Kurosawa* (Princeton, 1991).
Pronay, Nicholas, «The Newsreels: The Illusion of Actuality», en *The Historian and Film*, ed. Paul Smith (Londres, 1976), pp. 95-119.

Qaisar, Ahsan Jan, *Building Construction in Mughal India: The Evidence from Painting* (Delhi, 1988).
Rabb, Theodore K. y Jonathan Brown, «The Evidence of Art: Images and Meaning in History», en Rotberg y Rabb, pp. 1-7.
Reichardt, Rolf, «Prints: Images of the Bastille», en Robert Darnton y Daniel Roche, *Revolution in Print* (Berkeley y Los Ángeles, 1989), pp. 223-251.
Ringbom, Sixten, *From Icon to Narrative* (Åbo, 1965).
Roads, Christopher H., «Film as Historical Evidence», en *Journal of the Society of Archivists*, III (1965-1969), pp. 183-191.
Rochfort, Desmond, *The Murals of Diego Rivera* (Londres, 1987).
Rogin, Michael, «The Sword Became a Flashing Vision: D. W. Griffith's The Birth of a Nation», en *Representations*, IX (1985), pp. 150-195.
Rosenberg, Pierre, *Le Nain* (París, 1993).
Rosenstone, Robert A., *Visions of the Past* (Cambridge MA, 1995), (trad. esp. *El pasado en imágenes: el desafío del cine a nuestra idea de la historia*, Barcelona, Editorial Ariel, 1997).
Rosenthal, Donald A., *Orientalism: The NearEast in French Painting 1800-1880* (Rochester, NY, 1982).
Rotberg, Robert I., y Theodore K. Rabb, eds, *Art and History: Images and Their Meanings* (Cambridge, 1988).
Ruby, Jay, *Picturing Culture: Explorations of Film and Anthropology* (Chicago, 2000).
Ryan, J.R., *Picturing Empire* (Londres, 1997).
Said, Edward, *Orientalism* (1978: 2ª ed. Londres, 1995), (trad. esp. *Orientalismo*, Madrid, Ediciones Libertarias-Prodhufi, 1990).
Samuel, Raphael, «The Eye of History», en su libro *Theatres of Memory*, vol. I (Londres, 1994), pp. 315-336.
Saxl, Fritz, «A Battle Scene without a Hero», en *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, III (1939-1940), pp. 70-87.
Schama, Simon «The Domestication of Majesty: Royal Family Portraiture, 1500-1850», en Rotberg y Rabb, pp. 155-184.
—, *The Embarrassment of Riches: An Interpretation of Dutch Culture in the Golden Age* (Londres, 1987).
—, *Landscape and Memory* (Londres, 1995).
Schapiro, Meyer, «On Sorne Problems in the Semiotics of Visual Art», en *Semiotica* 1 (1969), pp. 223-242.
Schön, Erich, *Die Verlust der Sinnlichkeit oder die Verwandlungen des Lesers* (Stuttgart, 1987).
Schulz, Jürgen, «Jacopo Barbari's View of Venice: Map Making, City Views and Moralized Geography», en *Art Bulletin*, LX (1978), pp. 425-474.
Schwartz, Gary y Marten J. Bok, *Pieter Saenredam: The Painter and his Time* (1989: trad. ing. Maarssen, 1990).
Screech, Timon, *The Western Scientific Gaze and Popular Imagery in Later Edo Japan* (Cambridge, 1996).
Scribner, Robert W., *For the Sake of Simple Folk* (1981: 2ª ed. Oxford, 1995).

Seidel, Linda, *Jan van Eyck's Arnolfini Portrait: Stories of an Icon* (Cambridge, 1993).
Seta, Cesare de', ed., *Cittá d'Europa: Iconografia e vedutismo dal XV al XVIII secolo* (Nápoles, 1996).
Shawe-Taylor, Desmond, *The Georgians: Eighteenth-Century Portraiture and Society* (Londres, 1990).
Skinner, Quentin, «Ambrogio Lorenzetti: The Artist as Political Philosopher», en *Proceedings of the British Academy*, LXXII (1986), pp. 1-56.
Smith, Bernard, *European Vision and the South Pacific* (1960: 2ª ed. New Haven, 1985).
Smith, David, «Courtesy and its Discontents», en *Oud-Holland*, C (1986), pp. 2-34.
Smith, Lesley; «Scriba, Femina: Medieval Depictions of Women Writing», en Lesley Smith y Jane H. M. Taylor, eds., *Women and the Book: Assessing the Visual Evidence* (Londres, 1996), pp. 21-44.
Sprigath, Gabriel, «Sur le vandalisme révolutionnaire (1792-94)», en *Annales Historiques de la Révolution Française*, LII (1980), pp. 510-535.
Stange, Maren, *Symbols of Social Life: Social Documentary Photography in America, 1890-1950* (Cambridge, 1989).
Sullivan, Margaret, *Brueghel's Peasants* (Cambridge, 1994).
Sutton, Peter C., *Pieter de Hooch* (Oxford, 1980).
Tagg, John, *The Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories* (Amherst, 1988).
Taylor, R., *Film Propaganda* (Londres, 1979).
Thomas, Keith, *Man and the Natural World* (Londres, 1983).
Thomas, Nicholas, *Possessions: Indigenous Art and Colonial Culture* (Londres, 1999).
Thompson, Paul, y Gina Harkell, *The Edwardians in Photographs* (Londres, 1979).
Thornton, Dora, *The Scholar in his Study* (New Haven, 1998).
Thornton, Peter, *The Italian Renaissance Interior* (Londres, 1991).
—, *Seventeenth-Century Interior Decoration in England, France and Holland* (New Haven, 1978).
Trachtenberg, Alan, *Reading American Photographs: Images as History, Mathew Brady to Walker Evans* (Nueva York, 1989).
Trachtenberg, Joshua, *The Devil and the Jews: The Medieval Conception of the Jew and its Relation to Modern Antisemitism* (Nueva York, 1943).
Trachtenberg, Marvin, *The Statue of Liberty* (1974: reimpresión Harmondsworth, 1977).
Trexler, Richard, «Florentine Religious Experience: The Sacred Image», en *Studies in the Renaissance*, XIX (1972) pp. 7-41.
Vecchi, Alberto, *Ilculto delle immagini nelle stampe popolari* (Florencia, 1968).
Vovelle, Gaby y Michel Vovelle, *Vision de la mort et de l'au-delà en Provence* (París, 1970).

Vovelle, Michel, ed., *Iconographie et Histoire des mentalités* (Aix, 1979).
—, ed., *Images de la Révolution Française* (París, 1988).
Wagner, Peter, *Reading Iconotexts: From Swift to the French Revolution* (Londres, 1995).
Warburg, Aby, *The Renewal of Pagan Antiquity* (1932: trad. ing. Los Ángeles, 1999).
Warnke, Martin, *Political Landscape: The Art History of Nature* (1992: trad. ing. Londres, 1994).
Welch, David, *Propaganda and the German Cinema, 1933-1945* (Oxford, 1983).
White, Hayden, «Historiography and Historiophoty», en *American Historical Review*, XCIII (1988), pp. 1193-1199.
Williamson, Judith, *Decoding Advertisements: Ideology and Meaning in Advertising* (Londres, 1978).
Wind, Edgar, *Pagan Mysteries in the Renaissance* (1958: 2ª ed. Oxford, 1980), (trad. esp. *Los misterios paganos del Renacimiento*, Madrid, Alianza, 1998).
Wirth, Jean, *L'image médiévale: Naissance et développement* (París, 1989).
Yarrington, Alison, *The Commemoration of the Hero, 1800-1864: Monuments to the British Victors of the Napoleonic Wars* (Nueva York, 1988).
Yates, Frances A., *Astrea: The Imperial Theme in the Sixteenth Century* (Londres, 1975).
Yeazell, Ruth B., *Harems of the Mind: Passages of Western Art and Literature* (New Haven, 2000).
Zanker, Paul, *Augustus and the Power of Images* (1987: trad. ing. Ann Arbor, 1988), (trad. esp. *Augusto y el poder de las imágenes*, Madrid, Alianza Editorial, 1992).
Zeman, Zbynek, *Selling the War: Art and Propaganda in World War II* (Londres, 1978).
Zika, Charles, «Cannibalism and Witchcraft in Early Modern Europe: Reading the Visual Evidence», en *History Workshop Journal*, XLIV (1997), pp. 77-106.
Zimmer, Heinrich, *Myths and Symbols in Indian Art and Civilisation* (1946: 2ª ed. Nueva York, 1962), (trad. esp. *Mitos y símbolos de la India*, Madrid, Ediciones Siruela, 2001).

CRÉDITOS DE LAS ILUSTRACIONES

El autor y la editorial desean expresar su agradecimiento a las entidades que nos han proporcionado materiales ilustrativos y/o la autorización necesaria para reproducirlos (a excepción de las fuentes citadas por completo en los correspondientes epígrafes):

Auckland Art Gallery Toi o Tamaki (por cortesía del Rutland Group): 14; Bibliothèque Nationale de France, París: 9 (Cabinet d'Estampes), 30, 34, 35, 77 (Cabinet d'Estampes, Collection de Vinck); Bildarchiv Marburg: 16; Gérard Blot: 62; fotografía con permiso de la British Library, Londres: 20; photo © The British Museum (Department of Prints and Drawings): 3, 61; Cambridge University Library: 65; photo © Firzwilliam Museum, University of Cambridge: 12; photo © the British Museum (Department of Prints and Drawings): 3, 61; con permiso de los Síndicos de la Cambridge University Library: 65; Fogg Art Museum, Cambridge, MA (legado de Grenville L. Winthrop): 66; Goethe-Nationalmuseum, Weimar (Nationale Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Litteratur): 51; Library of Congress, Washington, DC, Prints and Photographs Division (US Farm Security Administration Collection): 64; National Gallery of Art, Washington, DC (Samuel H. Kress Collection): 28 (photo © 2001 Board of Trustees, National Gallery of Art, Washington, DC); National Gallery, Londres: 53 (por cortesía de Lord Duveen a través del NAGF), 76 (por cortesía de Sir Richard Wallace); New York Public Library: 5; Nordiska Museets bildbyrå: 47; Philadelphia Museum of Art (John G. Johnson Collection): 68; photo © Photothèque des Musées de la Ville de Paris/Habouzit: 8; RMN, París: 1, 62; Royal Archives, Photograph Collection, Windsor Castle: 75 (The Royal Archives © Her Majesty Queen Elizabeth II); Statens Konstmuseer/© Nationalmuseum, Estocolmo: 58; Stiftung Weimarer Klassik: 51; Tate Britain, Londres (legado Agnes Ann Best): 52 (© Tate, Londres 2000); University of Pennsylvania Library, Philadelphia, PA (Edgar Fahs Smith Collection: Smith Folio 542.1 $G_3 6_3$): 42; Biblioteca de la Universidad Utrecht (Ms. 842): 41; V&A Picture Library/© The Board of Trustees of the Victoria & Albert Museum: 40, 56; foto cortesía del Warburg Institute, Londres: 19.

LISTA DE ILUSTRACIONES

21. Eugène Delacroix, *La libertad conduciendo al pueblo*, 1830-1831, óleo sobre lienzo. Museo del Louvre, París.
22. Frédéric Auguste Bartholdi, *Estatua de la Libertad*, Nueva York, 1884-1886.
23. Estatua china de la Diosa de la Democracia, 1989, yeso. Plaza de Tien-an-Men, Pekín (destruida).
24. Diego Rivera, *El ingenio de azúcar* (1923), del ciclo de frescos *Cosmografía del Méjico moderno*, 1923-1928. Ministerio de Educación (Tribunal de Trabajo), Ciudad de Méjico.
25. Estatua del emperador Augusto (63 a.C.-14 d.C.), piedra. Museo Gregoriano Profano, Roma.
26. Estatua del emperador Marco Aurelio (121-180 d.C.), bronce. Museo Capitolino, Roma.
27. Nicolas Arnoult, grabado con una estatua (en la actualidad perdida) de Luis XIV, obra de Martin Desjardins, *ca.* 1686, en otro tiempo en la Place des Victoires, París.
28. Jacques-Louis David, *El emperador Napoleón en su despacho de las Tullerías*, 1812, óleo sobre lienzo. National Gallery of Arts, Washington, DC.
29. Mussolini corriendo por la playa de Riccione, hacia 1930, fotografía.
30. Vladimir Serov, *Comisión de campesinos visitando a Lenin*, 1950, óleo sobre lienzo. Galería estatal Tretyakov, Moscú.
31. Hubert Lanziger, *Hitler en figura de abanderado*, hacia 1930 (?), óleo sobre lienzo. US Army Art Collection, Washington, DC.
32. Boris Karpov, *Retrato de Stalin*, 1949, óleo sobre lienzo. Paradero desconocido.
33. Richard Westmacott, *Charles James Fox*, 1810-1814, bronce. Bloomsbury Square, Londres.
34. Jean-Baptiste Debret, «Petit moulin à sucre portatif» (molino de caña de azúcar portátil), aguatinta perteneciente al *Voyage pittoresque et historique au Brésil* (París, 1836-1839).
35. Grabado con la sala de composición de una imprenta («Imprimerie»), perteneciente al «Recueil des planches» (1762) de la *Encyclopédie* (París, 1751-1752).
36. Vittore Carpaccio, *Milagro en Rialto*, *ca.* 1496, óleo sobre lienzo. Galleria dell'Accademia, Venecia.
37. Gerrit Adriaensz. Berckheyde, *Recodo del Herengracht, Amsterdam*, antes de 1685 (?), aguada y tinta china. Gemeentearchief, Amsterdam.
38. Claude-Joseph Vernet, *El puerto de La Rochelle*, 1763, óleo sobre lienzo. Museo del Louvre, París.
39. Pieter de Hooch, *Patio de una casa de Delft*, 1658, óleo sobre lienzo. National Gallery, Londres.
40. Jan Steen, *La familia desordenada*, 1668, óleo sobre lienzo. Apsley House (The Wellington Museum), Londres.
41. Johannes De Witte, dibujo del interior del Teatro del Cisne de Londres, *ca.* 1596. Biblioteca de la Universidad de Utrecht.

42. I. P. Hofmann, «El laboratorio de química de Justus von Liebig en Giessen» (grabado), perteneciente a *Das chemische Laboratorium der Ludwigs-Universitäts zu Giessen* (Heidelberg, 1842).
43. Vittore Carpaccio, *S. Agustín en su estudio*, 1502-1508, óleo y temple sobre lienzo. Scuola di S. Giorgio degli Schiavoni, Venecia.
44. Alberto Durero, *S. Jerónimo en su estudio*, 1514, grabado.
45. G. M. Kraus (?), Chaise-longue con atril adjunto (grabado), perteneciente al *Journal des Luxus und der Moden* (1799).
46. Anuncio italiano de una marca de jabón correspondiente a los años cincuenta.
47. Fritz von Dardel, *Despertar matutino en Orsa*, 1893, dibujo a la aguada. Nordiska Museet, Estocolmo.
48. Pieter Jansz. Saenredam, *Interior de la iglesia de S. Bavón de Haarlem*, 1648, óleo sobre tabla. National Gallery of Scotland, Edimburgo.
49. «Interior de la nueva y espaciosa librería de John P. Jewett & Co. Washington Street nº 117, Boston» (grabado), procedente del *Gleason's Pictorial*, 2 de diciembre de 1854.
50. Giovanni Battista Bertoni, «El Museo de Francesco Calzolari» (xilografía), perteneciente al volumen de Benedetto Cerrutti y Andrea Chiocco, *Musaeum Francesci Calceolari Iunioris Veronensis* (Verona, 1622).
51. J. H. W. Tischbein, dibujo de J. W. von Goethe leyendo junto a la ventana de su alojamiento romano durante su primer viaje a Italia, *ca.* 1787. Goethe-Nationalmuseum, Weimar.
52. Joseph Wright («of Derby»), *Sir Brooke Boothby leyendo a Rousseau*, 1781, óleo sobre lienzo. Tate Britain, Londres.
53. William Hogarth, *Los hijos de la familia Graham*, 1742, óleo sobre tela. National Gallery, Londres.
54. Zhang Zeduan, detalle de escena callejera en Kaifeng de la *Fiesta de la primavera en el río*, comienzos del siglo XII, tinta y color sobre seda. Museo del Palacio, Pekín.
55. Torii Kiyomasu, «Vendedora ambulante de libros», *ca.* 1717, sello de madera coloreado a mano.
56. Miniatura del *Akbarnama*, en la que aparece la construcción del Fathpur Sikri, siglo XVI. Victoria & Albert Museum, Londres.
57. Relieve de mármol con verdulera, finales del siglo II/comienzos del III d.C. Museo Ostiense, Roma.
58. Emmanuel de Witte, *Vendedora de aves del mercado de Amsterdam*, óleo sobre tabla. Nationalmuseum, Estocolmo.
59. Dos muchachas, vaso griego de figuras rojas del «Pintor de Bolonia» (*floruit* 480-450 a.C.). Metropolitan Museum of Art, Nueva York.
60. «¡Sed buenos, niños, pues por culpa de un malhechor la hora de la muerte es terrible!», escena de una escuela rural, grabado de *La vie de mon père*, de Nicolas-Edmé Rétif de la Bretonne (Neufchâtel y París, 1779).
61. Abraham Bosse, *Le mariage à la ville*, 1633, grabado. British Museum, Londres.

62. Louis Le Nain, *Le repas des paysans*, 1642, óleo sobre lienzo. Museo del Louvre, París.
63. Mariamma Davydova, *Merienda en los bosques de Kamenka*, hacia 1920, acuarela. Paradero desconocido.
64. Dorothea Lange, *Miseria de los recolectores de guisantes en California. Madre de siete hijos, treinta y dos años, Nipomo, California, febrero de 1936.*
65. Grabado en el que aparece un embajador tibetano con un «rosario», en Jean Nieuhof, *L'ambassade de la Compagnie Orientale des Provinces Unies vers l'empereur de la Chine...* (Leyden: J. De Meurs, 1665).
66. «La isla y el pueblo que fueron descubiertos por el rey cristiano de Portugal o sus súbditos», xilografía alemana en la que aparecen representados unos caníbales brasileños, *ca.* 1505. Bayerische Staatsbibliothek, Múnich.
67. Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Odalisca con esclava*, 1839/40, óleo sobre lienzo montado sobre un panel. Fogg Art Museum, Cambridge, MA.
68. Alberto Pasini, *Escena callejera, Damasco*, óleo sobre lienzo. Museum of Art, Philadelphia.
69. Xilografía de un monstruo, en Wu Renchen, *Shan-Hai-Jing, Guang Zhu.*
70. Polvera con imagen japonesa de unos portugueses, siglo XVI. Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa.
71. Plancha nigeriana (Benin) de bronce con dos portugueses del siglo XVI. Colección particular.
72. John Tenniel, «Dos fuerzas», viñeta del *Punch*, 29 de octubre de 1881.
73. Xilografía de comienzos del siglo XIX con bruja.
74. Pieter Breughel el Viejo, *Banquete de bodas*, *ca.* 1566, óleo sobre lienzo. Kunsthistorisches Museum, Viena.
75. William Edward Kilburn, *El gran meeting cartista de Kensington Common*, 10 de abril de 1848, daguerrotipo. Castillo de Windsor, Berks.
76. Gerard Ter Borch, *Juramento de ratificación de la Paz de Münster el 15 de mayo de 1648*, 1648, óleo sobre cobre. National Gallery, Londres.
77. «Récit mémorable du siège de la Bastille», xilografía a color, París. Bibliothèque Nationale de France.
78. Hung Cong Ut, *Ataque con napalm*, 1972, fotografía.
79. Detalle de la muerte del rey Harold durante la batalla de Hastings, del Tapiz de Bayeux, *ca.* 1100. Musée de la Tapisserie, Bayeux.
80. Foto fija de la película de Gillo Pontecorvo *La batalla de Argel* (1966).
81. Póster de la película de Bernardo Bertolucci *Novecento* (1976).
82. Jacob Ochtervelt, *Músicos callejeros a la puerta de una casa*, 1665, óleo sobre lienzo. The Art Museum, St. Louis Art Museum.
83. Augusto Stahl, *Rua da Floresta, Río de Janeiro, ca.* 1865, estampa a la albúmina. Colección particular.

ÍNDICE ONOMÁSTICO

Este índice onomástico recoge todas las ocurrencias en que se comentan o citan en el texto del libro (excluyendo notas y apéndices) los nombres de artistas de la imagen, así como autores o instituciones cuyas ideas han servido para aclarar la materia estudiada.

ÍNDICE